pARTisan

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

Заснаваны ў 2002 годзе



Мінск І.П.Логвінаў 2011

Заснавальнік Артур Клінаў

Галоўны рэдактар: Артур Клінаў
Адказны рэдактар: Лія Кісялёва
Пераклад на ангельскую: V.K.
Дызайн і вёрстка: Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio
Фота: Андрэй Дурэйка, Павал Вайніцкі

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Мінск, Беларусь
e-mail: arturklinov@yahoo.de

На вокладцы: Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

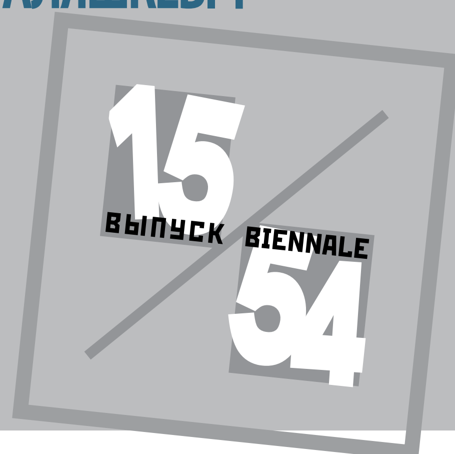
АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

pARTisan

ILLUMI NAZIONI

The 54th International Art Exhibition of the Vencice Biennale 2011






15
ВЫПУСК
BIENNALE
54
№ 4

ЭИ[illegible]

5 №

Артур Клінаў, Андрэй Вераб'ёў "Патаемная вячэра", Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
Arthur Klinau, Andrey Verabiou "The Last Supper", The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

Беларусы ў Вэнэцыі: актуальнае мастацтва ці саламяныя «пудзілы»?

Удзел Беларусі ў 54-й Вэнэцыянскай біенале — значная падзея для культурнага жыцьця нашай краіны. Таму ня дзіўна, што з гэтай нагоды ў беларускім мастацкім асяродзьдзі было багата хваляваньняў і спрэчак. У студзені мінулага году ў межах прэзэнтацыі каталёгу «Беларускі павільён 53-й Вэнэцыянскай біенале» адбылася бурная дыскусія, падчас якой паўстала шмат пытаньняў да прадстаўнікоў Міністэрства культуры: ці будзе абвешчаны конкурс на куратарскі праект? Якім чынам будзе праходзіць адбор удзельнікаў? Хто будзе кантраляваць гэты працэс? Мастакі хваляваліся, таму што вельмі хацелася, каб Беларусь у Вэнэцыі была прэзэнтаваная годна. Тым больш што, відавочна, наш патэнцыял гэтаму спрыяе…

3 чэрвеня 2011 году ў межах Вэнэцыянскай біенале адбылася афіцыйная прэзэнтацыя беларускага павільёну (праект «Kodex»). Куратарам выступіў Міхал Баразна, удзельнікамі праекту сталі Юры Алісевіч, Артур Клінаў, Канстанцін Касьцючэнка, Віктар Пятроў і Дзяніс Скварцоў.

Якім атрымаўся Беларускі павільён у Вэнэцыі? Як Беларусь увогуле выглядае ў кантэксьце сусьветнага сучаснага мастацтва? Што адчувае беларускі мастак, калі трапляе ў праекты такога маштабу, і як ацэньвае сваю працу куратар? «pARTisan» вачыма ўдзельнікаў і гледачоў складае поўную вэрсію «вандроўкі» беларусаў у Вэнэцыю.

№ 6

15 ВЫПУСК BIENNALE 54



Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

№ 7



DENMARK

SPEECH MATTERS

Agency
Ayreen Anastas and Rene Gabri
Robert Crumb
Zhang Dali
Stelios Faitakis
FOS, Sharon Hayes
Han Hoogerbrugge
Mikhail Karikis
Thomas Kilpper
Runo Lagomarsino
Taia Madani,
Wendelien van Oldenborgh
Lilibeth Cuenca Rasmussen
Taryn SimonJan Švankmajer
ohannes af Tavasheden
Tilman Wendland









15 ВЫПУСК / BIENNALE 54

№ 8

15 выпуск / BIENNALE 54



54-Я ВЭНЭЦЫЯНСКАЯ БІЕНАЛЕ: СУХІЯ ФАКТЫ З ГОРАДУ НА ВАДЗЕ

Павал Вайніцкі

Вэнэцыянская біенале — настолькі агульнавядомая зьява, што нeяк нават няёмка пра яе пісаць. Бо толькі самы лянівы прадстаўнік мастацкай супольнасьці не разважае пра тое, што гэта, навошта гэта й як у гэтым правільна ўдзельнічаць. Тым ня менш проста для традыцыйнага пачатку артыкулу — крыху гугла, прэс-рэлізаў і каталёгаў...

…хаця я ўсё адно ня ведаю, ці варта казаць пра такія апрыёры зразумелыя рэчы, як тое, што Міжнародная біенале мастацтваў у Вэнэцыі — найстарэйшая й найаўтарытэтнейшая выстава сучаснага мастацтва сярод больш за сто іншых біенале, трыенале й квадрыенале — маштабных сусьветных арт-падзеяў, якія ажыўляюць месцы сваёй лякацыі, адпаведна, з двух-, трох- і чатырохгадовай цыклічнасьцю. У міжнародным фармаце Вэнэцыянская біенале існуе з 1895 году й да цяперашняга часу захоўвае статус самай прэстыжнай сусьветнай пляцоўкі для дэманстрацыі актуальных тэндэнцыяў інтэрнацыянальнага мастацтва. Сымбіёз старажытнага падтопленага гораду й сучаснага мастацтва аказаўся настолькі ўдалым, што паступова пад агульнай маркаю Вэнэцыянскай біенале зьявіліся Архітэктурная біенале, а таксама міжнародныя форумы кіно, тэатру, сучасных музыкі й танцу. Што да мастацкай часткі, якая нас цікавіць, то на працягу апошніх гадоў ейная схема практычна не зьмянялася. І дагэтуль выглядае так: асноўны куратарскі праект, сабраны запрошаным куратарам, — раз, нацыянальныя экспазыцыі ў павільёнах краінаў-удзельніц — два, і сетка размаітых сатэлітных выставаў — тры. Тэндэнцыя апошніх гадоў — аксэлерацыя чацьвертага біенальнага кампанэнту, камунікацыйнага, які ўлучае насычаную лекцыйную й адукацыйную праграмы.

Біенальная куратарская інтэрнацыянальная выстава, якая займае вялізныя плошчы былых складоў сярэднявечнай суднавэрфі (Арсэнале), манумэнтальнага палацу (Паляца дэле Эспазыёні) і нават распаўзаецца за іхныя межы аб'ектамі паблік-арту й парапавільёнамі (пэрсанальнымі міні-экспазыцыямі асобных аўтараў), — верагодна, самая значная ў сьвеце — калі не па памеры, то па прэстыжнасьці дакладна. Таму дырэкцыя Біенале даручае яе самаму аўтарытэтнаму й выбітному куратару ці — зрэдку — калектыву куратараў. Запрошаны супэркуратар стварае асноўную выставу й вызначае ейны дэвіз, які дае канцэптуальны напрамак усёй біенале. Гэтым разам такая ганаровая місія дасталася Бічэ Курыгер — штатнаму куратару Кунстхаўз Цюрых. Ейная кандыдатура літаральна геаграфічна вяртае нас да каранёў куратарства — да легендарнага цюрыхца Харальда Зээмана, які рулій вэнэцыянскім праектам 12 гадоў таму. «Шчасьлівае падарожжа ад харальдавай барады да ярка-чырвонай памады Бічэ», — прэзыдэнт la Biennale di Venezia, Паола Барата, прамаўляе на першы погляд сьмешную тыраду абсалютна не дарэмна. Калі ў барадзе — асабліва ў Зээмана — прысутнічаюць пэўныя элемэнты бруталізму, хаосу й разбуральнага (ці стваральнага) патасу, то ўпарадкаванасьць і яркасьць характарызуюць аздабленьне ніжняй часткі твару Карыгер. Хаця калі прыгледзецца, то фізыягнамічна прадстаўнікі бліскучай куратарскай пары зь Цюрыху ў нечым падобныя. Галоўнае адрозьненьне — у абрамленьні органу маўленьня, — а выстава, як вядома, ёсьць «прамовай», куратарскім выказваньнем. Сапраўды, асноўны біенальны праект нейкім чынам фіксуе — на вэнэцыянскай глебе — сучасны этап эвалюцыі куратарскай практыкі, пачынальнікам якой выступіў Зээман.

Для асноўнага праекту Бічэ Курыгер сабрала працы 83 мастакоў з усяго сьвету, сярод якіх — о, сучасная паліткарэктнасьць — 32 юныя, народжаныя пасьля 1975-га, творцы й 32 жанчыны. Сярод удзельнікаў вылучаецца слынны ўраджэнец Вэнэцыі, які





карыстаецца заслужанай папулярнасьцю амаль паўтысячагодзьдзя. Гэта Тынтарэта, рэнэсансавы «жывапісец сьвятла», вакол трох хрэстаматыйных палотнаў якога выбудоўваецца ўвесь праект. Пры знаёмстве з экспазыцыямі вока аўтаматычна чапляецца за шматразова бачаныя на старонках арт-падручнікаў творы нешматлікіх «жывых клясыкаў» — Катарыны Фрыч, Сындзі Шэрман, Фрыца Лянга й астатніх. Менавіта іхныя працы мімаволі складаюцца ў візуальны каркас выставы, які адбіваецца ў памяці. І ня дзіўна: усе гэтыя аўтары як найхарактэрнейшыя прадстаўнікі мастацтва другой паловы XX стагодзьдзя працуюць менавіта зь візуальнасьцямі. Чаго ня скажаш пра параўнальна маладых мастакоў, такіх як Фабіян Марці, Моніка Банвічыні, — выключэньне складаюць некалькі прагрэсіўных вэтэранаў накшталт Джэймса Цюрэла, якія ўлучаюць у свае творы асяродзьдзе й гледача. Такім чынам, прасторавыя акцэнты аказваюцца расстаўленымі крыху інакш, але экспазыцыя ўсё адно даволі роўная, гладкая — безь яскравых выбухаў і пустотаў — раўнамерна запоўненая мастацтвам прастора для хады: адзін мастак, за ім яшчэ адзін, далей наступны. Курыгер сьцьвярджае, што спрабавала стварыць блізкі да паэтычнага выстаўны рытм — і дамаглася свайго: рытм у праекту маецца — самнамбулічны, манатонны.

Ну й усе мы, зразумела, ведаем, што абраная Курыгер тэма цяперашняй біенале — «ILLUMINATIONS» — апэлюе як да сьвятла фізычнага, так і да мэтафарычнага сьвятла, асьветы, якую мастацтва нясе нацыям. Зрэшты, здаецца, што куратар ажыцьцяўляе своеасаблівую сэлекцыю, гадуючы спэцыфічную «асьвечаную нацыю», мастакоўскую. Пра гэта ўскосна сьведчыць ёмісты каталёг 54-й біенале, а дакладней, паўтузіну пытаньняў, зададзеных кожнаму абранаму ўдзельніку, — адказы адлюстраваныя на іхных каталёжных старонках. Сярод іншага Курыгер запытвае сваіх экспанэнтаў: «Ці зьяўляецца мастацкая супольнасьць нацыяй»? Альбо: «Калі б мастацтва было дзяржавай, то што было б запісана ў ейнай канстытуцыі?» Адказы настолькі забаўныя й разнастайныя (ад клясычнага «я ня ведаю» да разумных патрабаваньняў адпаведных канстытуцыйных правоў: не наведваць адкрыцьці выставаў; не даваць ацэнак творам мастацтва; не займацца мастацтвам), што, кіруючыся лёгікай выданьня, варта было б пасьлядоўна пашырыць займальную гульню ў пытаньні-адказы на астатніх удзельнікаў, у тым ліку й нацыянальных павільёнаў.

Даўно стала звыклай крытыка анахраністычнага прынцыпу нацыянальных прадстаўніцтваў, якія практыкуецца на працягу ўжо амаль 116 гадоў. Усё слушна: мастацтва хутчэй, чым якая-кольвек іншая галіна чалавечай дзейнасьці, інтэрнацыяналізуецца, глябалізуецца. Нацыі, створаныя лякальнымі буржуазіямі з мэтаю расьпілу мясцовых рэсурсаў — на руінах арыстакратычнай гегемоніі — усё больш нівэлююцца, бо капітал сёньня пазанацыянальны. Аднак дырэкцыя біенале працягвае бадзёра рапартаваць пра павелічэньне колькасьці нацыянальных павільёнаў: цяпер іх стала 89 — супраць 77 двума гадамі раней. Да краінаў-заўсёдніц дадаліся Гаіці, Банглядэш і іншыя прадстаўнікі арт-пэрыфэрыі (цяпер, трэба меркаваць, ужо былыя). Толькі 28 краінаў маюць свае капітальныя павільёны ў Садах Джардзіні, дзьве ў Арсэнале — астатнія вымушаныя штораз нанова арэндаваць выстаўныя пляцоўкі. Гэта можа быць і сьціплы пакойчык, і палац — у залежнасьці ад экспазыцыйных патрэбаў і фінансавых магчымасьцяў краіны-ўдзельніцы. Праблема з памяшканьнем, як прадэманстравалі сёлета гаіцяне, можа быць вырашаная й зусім радыкальна — пры дапамозе звычайнага марскога транспартнага кантэйнэру, нахабна разьмешчанага проста на набярэжнай.

Стратэгіі нацыянальных рэпрэзэнтацыяў адрозьніваюцца — пры гэтым вылучаюцца некалькі характэрных. Самая простая — выстава дасягненьняў лякальных аўтараў, што практыкуецца як краінамі-нэафітамі, так і дасьведчанымі біенальшчыкамі — у спадзеве на тое, што прыхільнасьці нацыянальнай арт-супольнасьці будуць падзеленыя мэтасупольнасьцю інтэрнацыянальнай. Адваротны бок — небясьпека таго, што дамарослая зорка можа аказацца бляклай на тле якаснага біенальнага кантэнту. Прыклады — павільёны Славеніі, Канады, і тут я спынюся зь меркаваньняў этыкі, хаця сьпіс можа быць працягнуты. Але ў шэрагу выпадкаў гэты падыход спрацаваў — напрыклад, у расейскім павільёне, дзе куратар і тэарэтык мастацтва Барыс Гройс пераканаўча легалізаваў у сучасным міжнародным кантэксьце групу «Калектыўныя дзеяньні», якая падчас сваёй актыўнасьці напрыканцы 70-х знаходзілася ў абсалютнай цені сацрэалістычных магутнасьці, цялеснасьці й аптымізму. Атрымліваецца сумленна й прыгожа: некалькі маргіналаў займаліся дзіўнымі рэчамі, выяжджаючы за горад, — у той час як арміі афіцыйных мастакоў у поце чала стваралі мільёны шэдэўраў, абслугоўваючы дзяржаўную машыну. Такім чынам, Манастырскі й кампанія трыюмфальна

ўваходзяць у гісторыю мастацтваў, і дзе цяпер сацрэалізм?

Часта для нацыянальнай рэпрэзэнтацыі абіраюцца зоркі ўжо прызнаныя, сусьветныя. Падыход бяспройгрышны, але ў ім, зразумела, няма інтрыгі. Гледачы сьпяшаюцца ў павільён Францыі на Балтанскі й у павільён Швэйцарыі на Хіршхорна, загадзя ведаючы, што яны там убачаць. Але ў выпадку з малавядомай краінаю — навічком на біенальным фронце — дадзеная стратэгія вельмі актуальная. Напрыклад, Рэспубліка Монтэнэгра (альбо ўсё ж Чарнагорыя?) — маленькі аскепак былой Югаславіі — экспануе свой несумненны нацыянальны здабытак — пэрформэра № 1 у сусьветнай «табэлі аб рангах» Марыну Абрамавіч. Марыне перададзены вялізны былы завод халадзільнага абсталяваньня, колішні лідэр на прасьцягах Варшаўскага блёку — мастачка зьбіраецца ператварыць яго ў міжнародны Грамадзкі цэнтар свайго імя. Завод у выглядзе кардонавай мадэлі займае цэлую залю мінімалістычнага павільёну, суіснуючы з інфармацыйным ролікам пра Марыну й самой Марынай на адкрыцьці — выключна шматлюдным.

Большасьць павільёнаў так ці інакш інтэрпрэтуюць гісторыю сваёй краіны ці рэгіёну, шукаючы карані ўласнай ідэнтычнасьці ў мінулым. І толькі некаторыя зь іх прысьвечаныя падзеям трагічным, траўматычным. Сярод апошніх — выдатны павільён нашых заходніх суседзяў, дзе намаганьнямі ізраільскай мастачкі Яэль Бартаны праблематызаваныя польска-габрэйскія калізіі. Ейная кінатрылёгія, зьнятая ў выразна рыфэнштадлеўска-ветраўскай стылістыцы, прысьвечаная паўфіктыўнаму «Польскаму руху за габрэйскае адраджэньне», што рупіцца пра вяртаньне ў Польшчу трох мільёнаў габрэяў, якія пакінулі краіну пасьля 1939 году.

Дамінанта відовішчнасьці ператварае шэраг нацыянальных прадстаўніцтваў у нешта накшталт атракцыёнаў — між іншым, менавіта тут зьбіраюцца самыя вялікія чэргі, каб патрапіць усярэдзіну. У найбольшай ступені гэта адбылося з павільёнам Японіі, дзе наведвальнік пры дапамозе люстэркаў, праекцыяў і скрыўленьняў падлогі зьмяшчаецца ў ахопленую бясконцым рухам анімэшную прастору. «Тэлека-суп» — так называецца гэты татальны твор японскай мэдыямастачкі Табаіма. Сюды ж мы залічым сапраўдны перакулены танк з тлумным рухавіком і бразгатам гусеніц, разьмешчаны ля амэрыканскага павільёну й ператвораны ў штучную бегавую дарожку, па якой з абыякавым выглядам бяжыць спартовец. У сам павільён тыя ж аўтары — Джэніфэр Алора й Гільерма Кальсадзільля з Пуэрта-Рыка — зьмясьцілі цалкам функцыянальны банкамат, зрошчаны з арганам. Вы ажыцьцяўляеце трансакцыю — з паліраваных трубаў ліюцца ўрачыстыя акорды, гучнасьць і патаснасьць якіх, здаецца, залежаць ад сумы.

І, як вядзецца, палітыка — куды ж безь яе сучаснаму мастацтву? Зрэшты, палітычнае мастацтва ў біенальных экспазыцыях аказваецца дэкаратыўным, бяззубым. Так, павільён Даніі ў праекце «Пытаньні слова», які куруе Кацярына Грэгас, даў прытулак немалой колькасьці змагароў за свабоду з розных краінаў, аднак выстаўленыя імі экспанаты неяк падазрона нагадваюць адзін аднаго, зьліваючыся ў адну шэрую масу коміксаў-відэа-тэкстаў. Бо пры гамагеннасьці зьместу не падаюцца істотнымі рэгіянальныя зьмены іканаграфіі аб'ектаў крытыкі. Самы сымбалічны твор тут — сыстэма драўляных насьцілаў з выразанымі на іх партрэтамі вядомых палітыкаў, якая выводзіць наведвальніка на гаўбец, адкуль, паводле задумы аўтара, Томаса Кілпэра, можна рабіць вольныя палітычныя выказваньні. Аднак сам каляровы рупар для сьпічаў, выкананы ў вінтажнай патэфонавай стылістыцы, выглядае настолькі па-дурацку, што становіцца відавочнаю ўся марнасьць сур'ёзных заяваў.

Што датычыцца менавіта рэпрэзэнтацыйных тэхнік, то найбольш «чаплялі» тыя экспазыцыі, якія стратэгічна выбудоўваліся не як «выставы дасягненьняў», а як інтэрактыўныя прасторы, напоўненыя мастацтвам.

І вось акурат гэтай мадэлі цалкам адпавядаў павільён Нямеччыны, які атрымаў «Залатога льва» — найвышэйшую ўзнагароду Біенале — за лепшы нацыянальны ўдзел. На час выставы ён быў трансфармаваны ў вельмі дзіўную царкву з рухомымі праекцыямі замест абразоў, са сьвяшчэнным чучалам бойсаўскага зайца на імправізаваным алтары. На велізарных экранах над катэдраю — відэа, зьнятае самім нямецкім рэпрэзэнтантам — Крыстафам Шлінгензыфам, блізкім да руху Флюксус рэжысэрам і мастаком. Гледачоў, якія пасьля стамляльнай хады й яркага сонца Джардзіні прыселі ў прыцемках на драўляныя храмавыя лавы, літаральна агортвае ўрачыстая, змрочная й цалкам сакральная атмасфэра. Сур'ёзнасьці твору дадае той факт, што мастак не дажыў дзесяці месяцаў да адкрыцьця, сканаўшы ад невылечнай хваробы. Ляўры Шлінгензыфа заслужана разьдзяліла куратарка Сьюзана Гаэншэймэр, якая здолела творча й





эфэктна выставіць ягоныя апошнія працы.

Астатніх «Залатых ільвоў» за ўнёсак у мастацтва на працягу жыцьця атрымалі абсалютныя клясыкі — францужанка Элен Сьцюртэвант і аўстрыец Франц Вэст. А вось творы прэміяваных Залатым і Срэбным ільвамі «лепшых мастакоў на выставе "ILLUMINATIONS"» на тле ўсеагульнай манатоннасьці экспазыцыі зусім не запомніліся. Тым ня менш я назаву іхныя імёны: Харун Мірза — лепшы юны, і Марклай — проста лепшы мастак.

Зрэшты, існуе меркаваньне, што «львы», у тым ліку й за лепшы нацыянальны павільён, амаль нічога не азначаюць, ілюструючы ўсяго толькі кампліментарныя разборкі сусьветнай мастацкай эліты. Усё ж Біенале — гэта не Алімпіяда: аб'ектыўных крытэраў ацэнкі лепшага й горшага мастацтва не існуе. Якасьць творчасьці, на жаль, ня можа быць дакладна вызначаная ў сантымэтрах ці сэкундах. Куратары італьянскага павільёну могуць колькі заўгодна абвяшчаць і нават пісаць зіхатлівымі лёзунгамі над сваёй надзвычайнай разнамаснай экспазыцыяй, што «мастацтва — гэта ня мафія», — а мы дык ведаем, што насамрэч — мафія. Барацьба канкурэнтных кланаў. Тым ня менш павіншуем нашых паўночных суседзяў з заваёваю вэнэцыянскай Адмысловай згадкі — «за канцэптуальную элегантнасьць і эфэктную неадназначнасьць трактоўкі гісторыі мастацтва сваёй краіны». Праект «За белай заслонаю» ў Літоўскім павільёне камісарства Кястуціса Куйзінаса — дырэктара Вільнюскага цэнтру сучаснага мастацтва — сапраўды зграбны й самы іранічны з усіх. Мастак Дарыюс Мікшыс прывёз у Вэнэцыю цэлую калекцыю твораў сваіх субратоў па цэху, аснову якой склалі працы рэцыпіентаў Дзяржаўнай стыпэндыі Міністэрства культуры. Такім чынам куратарскія функцыі былі сымбалічна дэлегаваныя міністэрству, а прэзэнтацыйных клопатаў удалося пазьбегнуць, даўшы гледачу магчымасьць самому зьмяшчаць у экспазыцыю ўпадабаныя працы.

І, нарэшце, крыху пра паралельныя праекты, выбраныя асабіста Курыгер, — гэта палова з 83 пададзеных заявак. Тут лідзіруюць нашыя калегі з усходу — што паказальна, улічваючы неверагодную дарагоўлю вэнэцыянскай арэнды разам з транспартнымі й арганізацыйнымі выдаткамі. Вэнэцыянская біенале паступова ўваходзіць у тусовачную праграму расейскай арт- і проста эліты з усімі ейнымі вабнотамі — накшталт тлумных вечарынак і прышвартаванай у заліве Сэн-Марка яхты Абрамовіча. Сярод яскравых паралельных выставаў назаву дзеля прыкладу дзьве: «Glasstress», куратары якой сабралі топавых сусьветных мастакоў і далі ім магчымасьць папрацаваць у шкле ў манумэнтальным маштабе, а таксама «Ўзламаная культура? Пытаньні ідэнтычнасьці ў сучасным кітайскім мастацтве», цікавую асяродзьдзевым кантрастам «актуальных» агрэсіўных твораў і гістарычных інтэр'ераў Вэнэцыянскага каледжу мастацтваў, у сьценах якога яны экспанаваліся.

Зрэшты, нават адсутнасьць запаветнага лягатыпу паралельнай праграмы 54-й Біенале на прэс-матэрыялах не перашкаджае мноству астатніх мастакоў, групаў мастакоў і галерэяў выстаўляцца ўва ўсіх больш-менш прыдатных для гэтага месцах. І трэба сказаць, што сярод такіх выставаў, якія засталіся за каталёжнымі межамі, можна знайсьці вельмі някепскія.

Акрамя высокай шчыльнасьці надзвычай якаснага мастацтва, цяперашняя Біенале вылучаецца ня менш насычанай адукацыйнай праграмай, якая складаецца з шэрагу лекцыяў, прэзэнтацыяў і сэмінараў, — усе як на падбор: напрыклад, праграма «Стан рэчаў», арганізаваная Нарвэскім офісам сучаснага мастацтва, сэрыя лекцыяў выбітных эўрапейскіх інтэлектуалаў, адкрытая Жакам Рансьерам. Альбо арганізаваная Trieste Contemporanea Committee трохдзённая канфэрэнцыя, прысьвечаная паблік-арту, якая сабрала практыкаў (на форуме «Кантынэнтальны сьняданак») і тэарэтыкаў (на сэмінары «Крохкі п'едэстал») гэтага віду мастацтва. Цікаўная навіна гэтага году — «Біенальныя сэсіі», якія дазваляюць групам студэнтаў ажыцьцяўляць палявыя досьледы сучаснага мастацтва на жывым матэрыяле. Для ўдзелу ў «сэсіях» заявіліся 17 эўрапейскіх унівэрсытэтаў.

І ўсё ж, як мне падаецца, галоўная прычына для біенальнага візыту ў Вэнэцыю — неафіцыйная тусоўка. Бо на час адкрыцьця Біенале рассеяная па сьвеце арт-супольнасьць ненадоўга канцэнтруецца ў адным месцы. Дзе яшчэ можна папросту сустрэцца з клясыкамі сусьветнага мастацтва — тымі ж Марынай Абрамавіч і Крысьціянам Балтанскі? На адкрыцьцях у павільёнах прысутнічаюць мастакі й куратары, крытыкі й галерысты, часам цэлыя іх натоўпы. Высокая канцэнтрацыя мастацтва схіляе да гутарак пра яго, а сумеснае вэрнісажнае п'янства, што плаўна пераходзіць у карысныя транснацыянальныя кантакты і (прызнаюся, розныя) сувязі, несумненна, спрыяе актывізацыі арт-працэсу ў самых аддаленых ад Вэнэцыі месцах. У гэтым сэнсе Вэнэцыянская біенале — цэнтральная камунікацыйная пляцоўка сусьветнага сучаснага мастацтва.

KOREA

The Love is gone but the Scar will heal

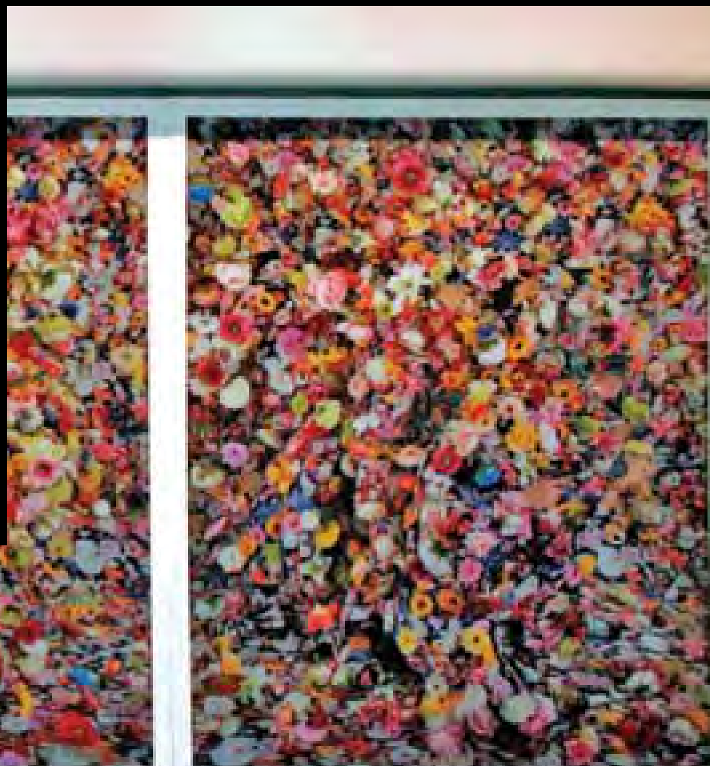
Lee Yongbaek

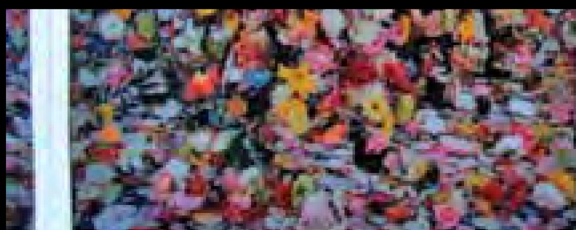




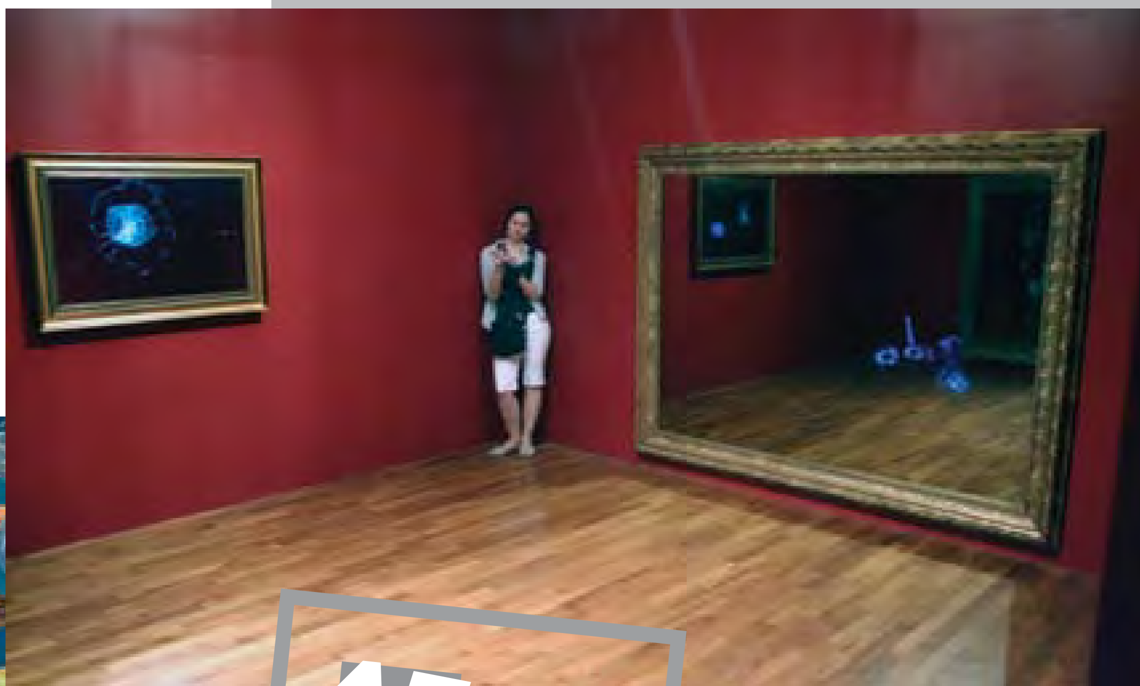

















15
выпуск
BIENNALE
54



КОДЭКС

Інтэрвію Ірыны Герасімовіч зь Міхаілам Баразной

Ірына Герасімовіч: Найперш хачу Вас павіншаваць са знакавай для культурнага жыцьця Беларусі падзеяй. Таксама дзякую за магчымасьць зазірнуць за кулісы: вельмі цікава даведацца пра ўсе этапы падрыхтоўкі й рэалізацыі праекту. Скажыце, калі ласка, як і ў каго ўпершыню ўзьнікла ідэя ўдзелу Беларусі ў Вэнэцыянскай біенале?

Міхаіл Баразна: Я ўпэўнены, што гэтая ідэя існавала ў вялікай колькасьці людзей — ня толькі ў тых, чые імёны на слыху.

І. Г.: А хто яе ўпершыню альбо найбольш выразна агучыў?

М. Б.: Гэтае пытаньне не зусім да мяне, таму што я бачу сябе хутчэй пэўным выканальнікам, а не чалавекам, які вырашае, будзе ўдзел ці не, ці ёсьць патрэба ў гэтым, ці не. Для мяне гэтае пытаньне ўжо даўно вырашанае, я лічу, што такія ўдзелы неабходныя. Я й сам меў досьвед удзелу ў міжнародных выставах, быў удзельнікам 8-й Балтыйскай трыенале міжнароднага мастацтва ў Вільнюсе, у гэтай жа выставе ўдзельнічаў і Артур Клінаў, таму аматарамі нас не назавеш.

І. Г.: Вы сказалі, што бачыце сябе хутчэй у ролі выканальніка. Усё ж такі цікава даведацца, хто да Вас зьвярнуўся з прапановай узяць на сябе куратарства.

М. Б.: Гэта не мая справа — шукаць, хто зьвяртаўся, хто не зьвяртаўся. Я не працую экстрасэнсам і не працую ў канцылярыі. Магу толькі сказаць, што ў 2005 годзе я зьвярнуўся ў Міністэрства культуры з адпаведнай аналітычнай запіскай аб неабходнасьці ўдзелу Рэспублікі Беларусь у такіх выставах, як Вэнэцыянская біенале, тамсама я й патлумачыў сваю пазыцыю, чаму гэта патрэбна.

І. Г.: Скажыце, калі ласка, чаму, з Вашага пункту гледжаньня, важны ўдзел менавіта ў Біенале, у такой маштабнай выставе, а не, напрыклад, рэалізацыя шматлікіх невялікіх міжнародных выстаўных праектаў?

М. Б.: Мне здаецца, гэта абсалютна зразумела. Шматлікія невялічкія выставы — гэта рэальнае жыцьцё беларускага мастацтва. І гэта тычыцца ня толькі невялікіх выставаў, нават тая ж Балтыйская трыенале міжнароднага мастацтва — не такая ўжо й маленькая падзея. Беларусы пастаянна ўдзельнічаюць у выставах. Жыхары нашай краіны альбо народжаныя ў Беларусі рэгулярна ўдзельнічаюць у невялікіх альбо крыху буйнейшых выставах, групавых, міжнародных, замежных, яны выстаўляюць свае творы ў межах уласных праектаў, іх запрашаюць да ўдзелу ў праектах розныя інстытуцыі. Гэта рэальнае жыцьцё. Зразумела, што вынікам такога масавага ўдзелу павінен быць удзел у вялікіх па маштабах праектах, бо, натуральна, гэта прэзэнтацыя часткі мастацтва Беларусі на новым узроўні.

І. Г.: Можна сказаць, што прэзэнтацыя беларускага мастацтва на новым узроўні — гэта адна з мэтаў, якія Вы як куратар ставілі перад сабою?

М. Б.: Так, згодны.

І. Г.: А якія яшчэ мэты Вы фармулявалі?

М. Б.: Гэта можа падацца дзіўным, але акрамя ўзьнёслых, структураваных задачаў прэзэнтацыі беларускага мастацтва (гэтае мастацтва вельмі люблю, паважаю, працую ў ім, то бок ня толькі люблю, не крытыкуючы, ёсьць у мяне й крытычнае стаўленьне да нашай мастацкай практыкі), у большай ступені мяне хвалявала пытаньне пра ідэю ўдзелу групы беларускіх мастакоў — як гэтая ідэя будзе сфармулявана, што будзе ў аснове гэтай канцэпцыі. Мяне больш цікавіў эстэтычны аспэкт. Можа, слова «эстэтыка» не выкарыстоўваецца ўжо колькі дзесяцігодзьдзяў, людзі любяць казаць, напрыклад, пра філязофскія пошукі, часам ня маючы філязофскай адукацыі, не разумеючы розьніцы паміж катэгорыямі й паняткамі, але менавіта гэтая ідэя мяне хвалявала больш за ўсё. Як жыцьцё пацьвярджае, ужо ня трэба штодня здаваць іспыт на тое, што ты робіш гэта дзеля мастацтва.

І. Г.: То бок такія практычныя, функцыянальна скіраваныя мэты, як, напрыклад, папулярызацыя беларускага мастацтва, для Вас само сабой разумеліся, так?

М. Б.: Так.

І. Г.: Таму Вы вырашылі выйсьці на больш абстрактны ўзровень?

М. Б.: Тут зьяўляецца й шмат дадатковых пытаньняў, якія зь сёньняшняга пункту гледжаньня мне бачацца даволі кардынальнымі. Напрыклад, будзе прадстаўленая група мастакоў альбо адна асоба?

І. Г.: Аспэкты практычнай рэалізацыі мяне таксама вельмі цікавяць, давайце зьвернемся да гэтага больш падрабязна крыху пазьней, сьпярша завершыўшы тую частку нашай размовы, што тычыцца канцэпцыі. Вы сказалі, што ў найбольшай ступені Вас цікавіла пытаньне фармулёўкі ідэі. Цікава, якую Вы знайшлі фармулёўку?

М. Б.: Канцэпцыя сфармуляваная ўжо ў назьве праекту. Мы прадставілі экспазыцыю пад назвай «Кодэкс», па сутнасьці, гэта аснова кніжнага выданьня. Я зрабіў рэфлексію на кніжную культуру, што зьвязана з тым дэвізам, які прыдумала галоўны куратар Вэнэцыянскай біенале Бічэ Курыгер, — «IllumiNATIONS». Акрамя вялікай колькасьці перакладаў, што прапаноўваліся прафэсіяналамі й аматарамі ў расейскамоўнай прэсе, я ўбачыў у гэтым слове знаёмую для сябе частку «illuminae», «illuminare» — слова, якое таксама мае шмат трактовак: гэта і «асьвятленьне», і «асьвета», і «асьветніцтва», што заўгодна. Яшчэ адзін блёк культуры — гэта ілюмінаваныя выданьні. Той, хто цікавіцца кніжнай культураю, ведае, што гэта сярэднявечныя выданьні, аздобленыя мастакамі, гэта аздоблены тэкст.

15 выпуск biennale 54



Першых кніжных мастакоў нават называлі «ілюмінатарамі», настаўнікамі, меліся на ўвазе людзі, здатныя да асьветы. Зразумела, прайшло шмат стагодзьдзяў, і Сярэднявечча мы ўзгадваем не для таго, каб нацягнуць і замацаваць наўпростыя сувязі пры дапамозе іншых інструмэнтаў, але для таго, каб паказаць, што за столькі стагодзьдзяў сфармавалася пэўнае ўяўленьне пра тэксты, якія аздабляюцца мастакамі. Хто знаходзіцца ў дадзеным дыскурсіўным полі, разумее, што менавіта мастакі, мастацкая практыка хутка рухаюцца наперад і нават перасягнулі многіх прафэсійных філёзафаў. Шляхам інтуітыўных пошукаў былі дасягнутыя пэўныя новыя гарызонты й вышыні ў той жа філязофіі, менавіта на мастацкім узроўні. Буйныя заходнія мастацкія выставы, напрыклад, тая ж «Дакумэнта» ў Касэлі, Біенале ў Мадрыдзе й Стамбуле, сьведчаць пра гэты менавіта канцэптуальны пошук, што зьяўляецца ня толькі мастацкім, але і навуковым.

У 1996 годзе ў Акадэміі мастацтваў быў праведзены першы міжнародны тэматычны праект пад назвай «Тэксты». Зь беларускага боку ў ім удзельнічалі Артур Клінаў, Юры Дарашкевіч, Вольга Сазыкіна, Андрэй Басалыга, Ігар Саўчанка й Ігар Кашкурэвіч. Разам зь імі ўдзел бралі мастакі культурфоруму гораду Райнэ, якія прыехалі й сумесна працавалі над адной ідэяй — тэксты. Там былі рэфлексіі на антычную філязофскую думку, іранічнае стаўленьне да сучаснага жыцьця. Мы год працавалі над адной тэмай, выстава, да якой далучыліся й студэнты, была паказаная ў сьценах нашай Акадэміі. І Іна Рэўт, і многія іншыя таленавітыя студэнты далучыліся да гэтай падзеі. Прайшоў час, і склаўся даволі ўдалы зьбег абставінаў, што можна было ўзгадаць гэтую выставу, зьвязаць яе з «Кодэксам» і паказаць працу мастака як працу чалавека, здольнага быць асьветнікам, навучаць. Так і паўстала гэтая ідэя. Я як куратар раскадаваў для сябе назву «IllumiNATIONS» менавіта як «аздабленьне» тэкстаў. Слова «illuminare», дарэчы, сустракаецца яшчэ ў Дантэ ў «Боскай камэдыі», у той час мастакі адыгрывалі вялікую ролю: ня ўсе людзі маглі чытаць і дакладна разумець тэксты.

І. Г.: То бок Вашая куратарская канцэпцыя — гэта рэфлексія над роляй мастака ў грамадзтве як чалавека, які «асьвятляе» пэўны кавалак рэчаіснасьці й дае магчымасьць іншым больш дакладна штосьці ўбачыць і зразумець. Скажыце, як Вы лічыце, наколькі былі дасягнутыя Вашыя канцэптуальныя мэты, а таксама й практычныя, накшталт прэзэнтацыі беларускага мастацтва? Ці задаволеныя Вы? Ці штосьці магло б быць іначай?

М. Б.: Калі б Вы зьвярнуліся з гэтым пытаньнем да бюракрата, ён бы сказаў, а паколькі я адчуваю, што да творчага жыцьця таксама маю пэўнае дачыненьне, то такі адназначны адказ даць не магу.

І. Г.: Гэта й ёсьць самае цікавае: гэты зазор паміж Вашай пазыцыяй як творчай асобы й як арганізатара.

М. Б.: Там, дзе іскрыць.

І. Г.: Менавіта.

М. Б.: Вярнуся да папярэдняй тэмы. Для мяне кніга, як і для многіх, стала падручнікам жыцьця, а таксама падручнікам па арганізацыі прасторы, бо кніжнае выданьне — гэта таксама архітэктурная прастора. Архітэктура заўсёды будуецца на комплексе свабоды й абмежаваньняў. І фінансы, і геамэтрыя рэальнай прасторы, і асьвятленьне, і тэмпэратура паветра, пракладзеныя кабельныя сеткі ці не, ці ёсьць тэлефон і Wi-Fi і г. д., — усе гэтыя моманты складаюць тую сыстэму абмежаваньняў, у якой сёньня павінны працаваць вольналюбівыя і архітэктары, і мастакі, і куратары сучаснай выставы. Мы імкнуліся ў межах магчымага максымальна дасягнуць мэты, і мы дасягнулі. Хоць без памылак, пралікаў не абыйшлося, але гэта інфармацыя для прафэсіяналаў, чалавек збоку можа няправільна яе ўспрыняць. Хтосьці ўспрымае прапанаваны матэрыял вэрбальна, хтосьці невэрбальна, хтосьці праз абстракцыі — кожны глядач успрымае па-рознаму. Калі я зараз скажу, што пэўныя работы павінны быць на мэтар меншыя, то глядач можа падумаць: яны прамахнуліся з памерам. На адкрыцьці я быў у павільёне Італіі, дзе ўвогуле было цяжка перамяшчацца: у гэтым лябірынце экспанатаў, сярод той колькасьці наведвальнікаў работы было складана ўспрымаць і ў цэлым, і фрагмэнтарна.

Хачу сказаць, што ў асноўным найважнейшыя мэты былі дасягнутыя. А каб разьвівацца, вынікі мы яшчэ будзем аналізаваць, і не адзін дзень, і не адзін месяц, і не адзін год. На гэты момант я ўпэўнены толькі ў адным: у параўнаньні з 2005 годам (я не хачу нікога пакрыўдзіць, я з павагай стаўлюся да беларускага ўдзелу ў 2005 годзе) сёньняшні ўдзел мае значна большы патэнцыял для станоўчых наступстваў, для разьвіцьця, што магчыма праз дыскусію, праз абмеркаваньне. У гэтай экспазыцыі больш сэнсавых сувязяў, я б хацеў, каб зьвярталі ўвагу менавіта на іх. На Біенале ў Вэнэцыі кепскіх павільёнаў няма. Мне часам журналісты задаюць пытаньні: «А наш павільён ня быў самы горшы? Ці быў ён найлепшы?» Выставы такога ўзроўню спэцыялісту даюць калясальны аб'ём інфармацыі для рэфлексіі — той рэфлексіі, што ўплывае на разьвіцьцё мастацтва.

І. Г.: У чым, на Вашую думку, была асаблівасьць беларускага павільёну на Біенале?

М. Б.: Сытуацыя наступная: усе малююць алоўкамі адной фабрыкі, карыстаюцца папераю, інсталяцыі робяць з элемэнтаў, якія вырабляе прамысловасьць, уніфікаваная ўва ўсім сьвеце. Але заўсёды ёсьць штосьці, што адрозьнівае. Гэта, па-першае, нечаканая прэзэнтацыя.

І. Г.: І ў чым нечаканасьць беларускай прэзэнтацыі?

М. Б.: Напрыклад, ніхто не чакаў, што беларусы мысьляць ня толькі па-сучаснаму, але яны мысьляць так, як і ўвесь сьвет. Чакалі ўбачыць кансэрватызм…

І. Г.: Хацелі саламяных лялек? Хоць яны, дарэчы, можна сказаць, і прысутнічалі.

М. Б.: Гэта таксама пэўная гульня — калі працы Клінава разглядалі ледзь не як працы чалавека, які працягвае традыцыі беларускай сувэнірнай вытворчасьці. Ніколі ня быў мастацтвазнаўцам па сувэнірнай прамысловасьці. Я асабіста ніводнага моманту ня думаў пра гэта. Для мяне абраны Артурам матэрыял — матэрыял сьветланосны й зьвязаны з тэмаю. У тым жа Сярэднявеччы ілюмінаваныя выданьні заўсёды былі насычаныя бляскам. Я ўбачыў пэўную паралель з матэрыялам Артура Клінава, якога даўно ведаю. Сам быў сьведкам зьяўленьня гэтай тэндэнцыі ў ягонай творчасьці, калі мы зь вёскі Амэрыка на «жыгулях» першай мадэлі везьлі салому, зь якой ён на «6-й лініі» зрабіў адзін са сваіх першых саламяных аб'ектаў. Аб'екты Клінава акрамя ўнікальных аптычных якасьцяў валодаюць яшчэ й пахам. Прычым ня нейкай там парфумай альбо агідным пахам, але пахам прыроды. Гэтым, дарэчы, мы таксама адрозьніваліся: ніводны іншы аб'ект на Біенале ня меў такой якасьці.

І. Г.: А якія задачы Вы ставілі перад мастакамі? Як увогуле адбываўся адбор? Мастакі прэзэнтавалі свае праекты?

М. Б.: Было больш за 70 заявак на ўдзел у павільёне Рэспублікі Беларусь на Вэнэцыянскай біенале. Большасьць зь іх, на жаль, не адпавядала ўмовам, напрыклад, прапаноўвалася выкананьне нейкіх сымфанічных твораў, былі й работы наіўных мастакоў (хоць я й пазытыўна стаўлюся да гэтага мастацтва, яго варта паказваць). Шмат было заявак, дзе людзі проста дасылалі нейкія каталёгі.

І. Г.: Мастакі павінны былі заявіць пэўны праект — альбо свой удзел і потым ужо ствараць праект у адпаведнасьці з Вашай куратарскай канцэпцыяй?

М. Б.: Тут я не вызначаў ніякіх абмежаваньняў — як яны хацелі, так і рабілі. Я ўвесь час абмяркоўваў пытаньні з камісарам Натальляй Шаранговіч. Працавала група асыстэнтаў куратара, даволі значны калектыў паважаных мною людзей: гэта і Павал Вайніцкі, і Аляксандар Зіменка, і Кацярына Кёнігсбэрг, і Аляксандар Зінкевіч. Калектыў быў інтэрнацыянальны, Тамара Юбко, якая зьяўляецца грамадзянкай Італіі, таксама ўваходзіла ў склад групы асыстэнтаў куратара, і зь ёю мы праводзілі рэгулярныя кансультацыі. Для мяне асабіста надзвычай істотным момантам быў адбор удзельнікаў, а таксама зьнітаванасьць гэтага выбару з асноўнай ідэяй канцэпцыі. Я лічу, што гэта быў самы галоўны складнік маёй работы ў якасьці куратара.

І. Г.: Прадстаўленыя творы былі адмыслова зробленыя пад Вашую канцэпцыю, так?

М. Б.: Большасьць зь іх. Акрамя жывапіснай работы Віктара Пятрова, вялікага, чатырохмэтровага палатна, якое калісьці было выстаўленае ў галерэі «6-я лінія». Такі выбар быў зроблены сьвядома, бо я паважаю дзейнасьць гэтага культурнага асяродка — галерэі «6-я лінія». І мне хацелася пры дапамозе гэтай пэрліны, работы Віктара Пятрова, паказаць, што той творчы асяродак — гэта актыўныя мастацкія практыкі й пэўны маніфэст беларускага сучаснага мастацтва. Віктар Пятроў зрабіў для адкрыцьця павільёну абсалютна новы пэрформанс, на маніторах ішлі запісы ягоных папярэдніх пэрформансаў. Усе астатнія творы былі новыя. Нават фільм Дзяніса Скварцова: хоць асноўны матэрыял і быў зьняты раней, адмыслова да Біенале Скварцоў зрабіў канчатковую вэрсію. Такім чынам, 99,9% экспанатаў былі створаныя менавіта да Біенале. Артур Клінаў выстаўляў сваю «Таемную вячэру» ў Менску, аднак калі параўнаць тое, што было паказана на Біенале й у Палацы мастацтваў, то ідэя ў абодвух твораў адна, але кампазыцыйна прадстаўленая на Біенале работа аказалася больш выверанай. Правільным рашэньнем было выкананьне работы ў Менску, у Вэнэцыі яна была зманціраваная. Першапачаткова плянавалася на месцы ствараць работу, але тут я як мэнэджэр магу сказаць, што адна няпэўнасьць можа прывесьці да іншых няпэўнасьцяў, зьвязаных з надвор’ем ці з чым заўгодна. Так што работа стваралася тут, у межах Акадэміі мастацтваў, разам з Артурам Клінавым над «Таемнай вячэрай» працавалі Андрэй Вераб’ёў і Павал Вайніцкі.

І. Г.: Як Вы бачыце далейшае разьвіцьцё «вэнэцыянскай гісторыі» для Беларусі? Ці будзе Беларусь удзельнічаць у наступнай Біенале? Ці зьбіраецеся Вы як ужо дасьведчаны куратар зноў узяцца за гэтую справу? Ці Вы, можа, бачыце кагосьці іншага ў ролі куратара?

М. Б.: Ад мяне гэта не залежыць. Адкажу вобразна: калісьці, як і ўсе выпускнікі Акадэміі, я з дыплёмам у руках пакідаў яе, думаючы, што ня хутка траплю сюды зноў. Абставіны гуляюць за нас і з намі. Ні ў якім разе ня стаўлю перад сабой задачы быць куратарам наступным разам. Лічу, што гэты досьвед павінны атрымліваць і іншыя людзі. Але самае галоўнае: тым людзям, якіх запросяць быць куратарамі, я гатовы дапамагчы ўсімі тымі ведамі, якія атрымаў.

І. Г.: Зразумела, што ў гэтай сытуацыі ня ўсё ад Вас залежыць, але скажыце, каго з прадстаўнікоў культурнага асяродзьдзя Беларусі Вы маглі б сабе ўявіць у ролі куратара?

М. Б.: Па-першае, я б у гэтай ролі хацеў бачыць прадстаўніка Рэспублікі Беларусь. Ішла дыскусія, што варта было б, можа, запрашаць замежных куратараў. На маю думку, беларускае мастацтва позна стартавала на падобных пляцоўках, аднак гэта не азначае, што яно ўвесь гэты час знаходзілася ў нейкай летаргіі, не разьвівалася й ня мае права на ўласнае выказваньне. У Беларусі дастаткова спэцыялістаў, якія даволі тонка ведаюць тое, што адбываецца ў культурным жыцьці. І гэтым людзям, у першую чаргу, неабходная прэзэнтацыя на такім узроўні. Запрашэньне замежных куратараў — гэта добра для інтэрнацыянальных праектаў. Такія праекты я магу толькі падтрымаць. Але ўдзелу й у 2005-м, і ў гэтым годзе яшчэ не дастаткова для таго, каб распавесьці пра нашае бачаньне сьвету. Гэта можа зрабіць толькі той чалавек, які валодае інфармацыяй зьсярэдзіны. Гэта вынікае й з нашых сёньняшніх умоваў: інфармацыі пра сучаснае мастацтва недастаткова. Ёсьць людзі — носьбіты гэтай інфармацыі, гэта жыхары гэтай краіны. Чалавеку звонку цяжка паглыбіцца й у атмасфэру. Адна галерэя, адзін часопіс, адзіная акадэмія, адзін кабінэт не даюць уяўленьня пра тое, што тут адбываецца. Калі гэтае інфармацыйнае поле будзе больш насычаным, тады маё меркаваньне зьменіцца, будзе ня важна, адкуль куратар — зь Беларусі ці з-за мяжы. На сёньняшні дзень, на маю думку, куратарам павінен быць чалавек, які найбольш поўна валодае інфармацыяй пра тыя працэсы, што адбываюцца ў сучасным мастацтве краіны.

І. Г.: Можна сказаць, што такія праекты будуць своеасаблівым каталізатарам для тых людзей у Беларусі, якія валодаюць інфармацыяй, каб яны гэтай інфармацыяй дзяліліся?

М. Б.: Гэта я магу назваць адной са сваіх асноўных мэтаў, менавіта інфармацыйны прарыў і садзейнічаньне інфармацыйнаму насычэньню ў галіне мастацтва Беларусі.

І. Г.: Скажыце, калі ласка, наколькі важна для Вас было прадставіць беларускі павільён унутры краіны, расказаць у Беларусі, што там адбываецца?

М. Б.: Праца па асьвятленьні гэтай падзеі, як і сама Біенале, працягваецца й па сёньняшні дзень. У першую чаргу, гэта шматлікія інтэрвію для беларускіх і замежных сродкаў масавай інфармацыі. Замежныя журналісты вельмі цікавяцца тым, што Беларусь аднавіла свой удзел у Біенале. У Беларусі на дадзены момант таксама ідзе вельмі маштабнае прадстаўленьне дзейнасьці павільёну — і праз СМІ, і праз сустрэчы, студэнты вельмі цікавяцца, напрыклад. Заплянаваныя й канфэрэнцыі, зараз у друку знаходзіцца дзьвюхмоўны каталёг, на расейскай і ангельскай мовах. І самае важнае, калі Біенале завершыць сваю працу, экспазыцыя будзе паказаная тут, у Беларусі. Цалкам у тым выглядзе, як у Вэнэцыі, зрабіць гэта немагчыма, бо мы ня можам пабудаваць менавіта такі будынак, будзем шукаць падобны. І, на жаль, ня ўсе экспанаты лёгка можна перавезьці. Хвалююся, як, напрыклад, давезьці ў непашкоджаным выглядзе работу Клінава. У выпадку з такімі выставамі, як Біенале, часта не прадугледжаны паўторны мантаж экспанатаў. Але мы працуем над тым, каб паказаць экспазыцыю тут для нашай нацыянальнай дыскусіі. Нічога схавана ня будзе.

І. Г.: Выдатныя заключныя словы для нашай гутаркі.

15 ВЫПУСК
BIENNALE 54

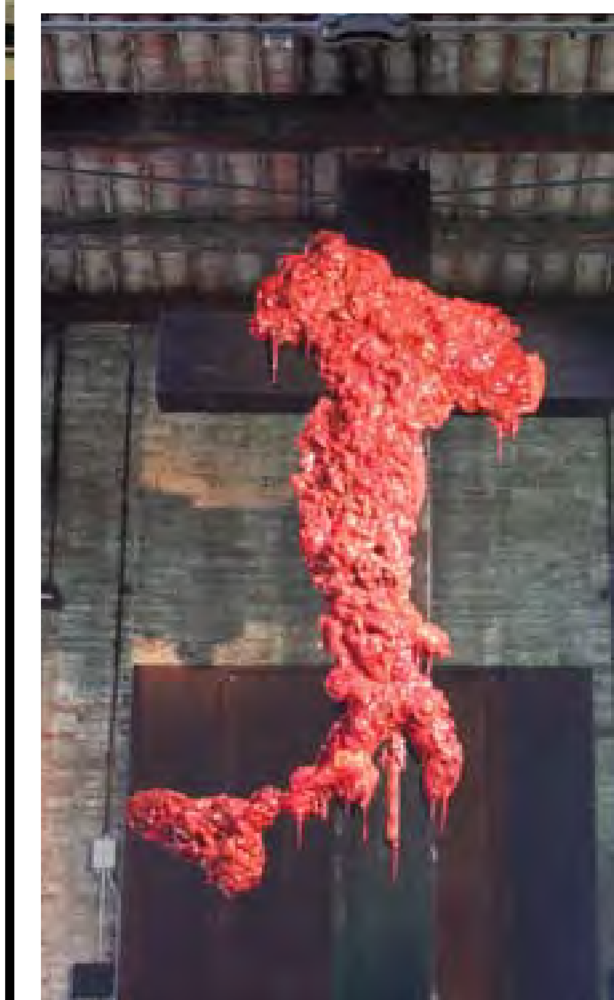
Урс Фішэр «Бяз назвы», асноўны праект ILLUMInations, Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
Urs Fisher «No name», ILLUMInations, The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

ITALY

l'Arte non è Cosa Nostra







№ 20

15 выпуск biennale 54

15
ВЫПУСК BIENNALE
54

№ 22

Ян Фабр (Jan Fabre) «Міласэрная мроя (П'ета V)», Праект «П'еты»,
Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
Jan Fabre, PIETAS, Nuova Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia,
The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

Michas Barazna:
CODEX



Iryna Hierasimovic: Why do you think it is more important for Belarusian artists to take part in such a large-scale event as the Venetian biennale than in plenty of minor international exhibition projects?

Michal Barazna: Real life of Belarusian art consists of minor exhibitions. Our participation in them on an extensive basis should lead to major projects like the biennale, for it is a chance to represent some part of Belarusian art on a completely new level.

I.H: What were your goals as the curator of the Belarusian pavilion at the Venetian biennale?

M.B.: Strange as it may seem, I was mostly concerned about the aesthetics of representing a group of Belarusian artists. The word 'aesthetics' might have been out of use for decades, but that was what I found closest to my heart. The concept was formulated in the title of the project. It was called Codex and referred to book culture, which was linked with Chief Curator Bice Curigher's motto for the biennale, 'IllumiNATIONS.' For me it was associated among other things with mediaeval illuminated books. Their artists were called 'illuminators', i.e. those who enlightened people. Our idea was to show centuries' long vision of texts illustrated by artists. It is artists who in their intuitive search have opened new horizons in philosophy. Major art forums in the West, such as Documenta in Kassel, the biennales in Madrid and Istanbul prove that this kind of conceptual search is not only artistic but also scholarly. As the curator, I deciphered 'IllumiNATIONS' as illustrating texts and wanted to present an artist as a person who 'illuminated', enlightened others. I think the book also teaches space layout, since any book is an architectural space, too. A complex combination of freedom and limitations lies at the core of architecture. The funds, the actual geometry of the space, the lighting and so on make a system of limitations in which freedom-loving architects, artists and curators have to work at a modern exhibition. We did our best to achieve the goal as far as the actual space made it possible. Of course, there were some mistakes and failures, which we are going to analyse and learn from. I am sure that compared to 2005, our present participation in the biennale has a much better potential for positive development. This exhibition had more interconnections of meanings, which I would rather people paid attention to. Events held at such a high level give a lot of food for reflection, which has its impact on the development of art.

I.H.: What was special about the Belarusian pavilion at the biennale?

M.B.: In a unified world, there is always room for something that makes the difference. It is unconventional presentation, in the first place. For example, no one expected the Belarusians to use modern patterns of thinking. They expected to see something conservative.

I.H.: Like straw dolls? However, they were also present in a way.

M.B.: For me Artur Klinau's straw objects are luminous and relevant to the subject, as the mediaeval illuminated books were always luminous, too. Apart from unique optical qualities, Klinau's objects have a smell, a smell of nature. That also made us unique, as no other object presented at the biennale had such a feature.

I.H.: Did the artists have to present a project to be selected? Or did they declare their intention to participate and then create a project to fit the curator's concept?

M.B.: I did not impose any restrictions on them. They did the way they felt like. The most important moment for me personally was the selection of participants. Most of the works were created to fit the concept, with the exception of a large four-metre painting by Viktar Piatrou, which had been exhibited at the 6th Line gallery. I deliberately chose it in order to show that the 6th Line represented active art practices and was a kind of manifesto of contemporary Belarusian art. Viktar Piatrou also produced a new performance for the opening of the pavilion. All the other works were new, too.

I.H.: How do you envision further development of the Venetian experience for Belarus? Would you like to work as the curator again or do you see anyone else in this capacity?

M.B.: It is not for me to decide. I do not have an ambition to act as the curator at the next biennale. I think other people should have a chance to gain experience. But I am sure the future curators should be Belarusian citizens living in Belarus. Even though Belarusian art was a latecomer at such events as the Venetian biennale, it does not mean it had been lethargic or had stopped developing or had no right to make its own statement. Belarus has enough experts who know very well what is going on in the country's cultural life. These people deserve to be presented at such a high level. I am definitely willing to share my experience with the future curators.

I.H.: How important is it for you to present the Belarusian pavilion in Belarus and give our audience an idea of what happened in Venice?

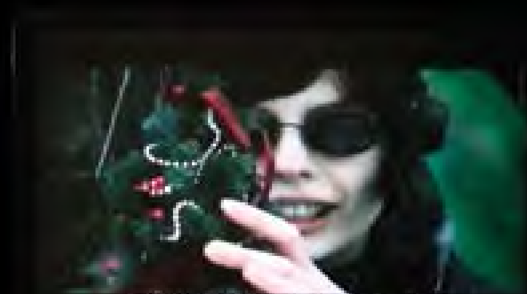
M.B.: Like the biennale itself, its coverage in the media is still proceeding. We are planning to hold a conference and preparing a bilingual catalogue, which is going to come out soon. Most importantly, when the biennale is over, our pavilion will be presented in Belarus. In spite of certain technical difficulties, we are working towards exhibiting it in this country, where it is sure to stir up a debate. We are not going to hide anything.



BELARUS

Kodex

Yury Alisevich
Artur Klinau
Kanstantsin Kastsiuchenka
Viktar Piatrou
Dzianis Skvartsou



15 ВЫПУСК BIENNALE 54


THETIS






15
ВЫПУСК
BIENNALE
54



1. Вашыя ўражаньні ад Беларускага павільёну Вэнэцыянскай біенале. Зь якім настроем Вы зайшлі ў яго, што там адбывалася, і якое адчуваньне засталося пасьля наведваньня?

2. У чым, на Вашую думку, адметнасьць, магчыма, «нечаканасьць» Беларускага павільёну ў кантэксьце ўсёй біенале?

3. Якая галоўная праблема нашага павільёну — калі яна, вядома, ёсьць?

Андрэй ДУРЭЙКА (мастак):

1. У павільён я зайшоў са шклянкай ігрыстага, у Вэнэцыі, увогуле, на многае можна глядзець лёгка, хаваючыся ад сьвятла ў цень. Але дакладней было б сказаць — наш павільён я прайшоў, а не зайшоў туды, таму што выглядаў ён як калідор офісу ці прахадная. Уласна, гэта й ёсьць нейкае бюро, пераадолець атмасфэру якога беларусам не ўдалося. Нават плякат павільёну з падваеньнем «Kodex» — ня ведаю, навошта два разы пісаць назву, — блытаецца з разьмешчанай побач шыльдаю фірмы. Перад будынкам усталяваная скульптура зь дзьвюма правымі рукамі. Нягледзячы на ўвесь драматычны характар разадранага «кнігай» (якая разумеецца як «kodex») цела, прыгадваюцца анэкдоты скульптараў пра Леніна зь дзьвюма кепкамі. Увогуле, сымбалічная рэч. Хіба што пэрформанс Пятрова на адкрыцьці вяртаў да лёгкасьці мастацкага й быў вельмі дарэчы ў кантэксьце іншых шматлікіх акцыяў біенале. Ня ведаю, навошта спатрэбілася паказваць ягоныя старыя карціны: прастата й маляўнічасьць элемэнтаў яго пэрформансу выразьнейшыя. Напэўна, каб нагадаць пра «фігуратыўны» характар выставы, а інакш чым растлумачыць выбар Клінаўскіх «пудзілаў». Такое вось чытаньне «сьвятой кнігі» ад «расьпяцьця» да «апошняй вячэры» праз «партызанскае кіно» й «мастацкі побыт».

2. Галоўная «асаблівасьць» нашага павільёну — тое, што ён быў вельмі падобны да калідору офісу. Я думаю, гэта не выпадковы зьбег акалічнасьцяў, а клясычны вірус дызайну, які вельмі характэрны для Менску апошняга дзесяцігодзьдзя, і ня толькі мастацкага. Зьвернемся да ўступнага слова куратара: «За апошнія дзесяць гадоў значна пашырыўся жанрава-відавы спэктар мастацтва. Фотамастацтва, арт-дызайн, мастацтва акцыяў, кампутарная графіка й інш. сталі натуральнай часткаю мастацкіх працэсаў» (http://belam.by.com/page.342.aspx). Першае, чаму вучаць у эўрапейскіх мастацкіх установах: мастацтва — не дызайн.

3. Улічваючы ўсю перадгісторыю, відавочна, асноўная праблема палягае ў намэнклятурнасьці. Але перш я ўсё ж адзначу пазытыўнасьць самога факту ўдзелу беларусаў на афіцыйным нацыянальным узроўні, легітымізацыі пазыцыі сучаснага мастацтва, пераадоленьня асабістых міталёгіяў і пазбаўленьня ад ілюзіяў. Кажучы пра намэнклятурнасьць, трэба глядзець на працэс падрыхтоўкі да мерапрыемства цалкам — з самага пачатку. Ініцыятыва арганізатараў легендарнай выставы «Беларускі павільён 53-й Вэнэцыянскай біенале» была перахопленая Міністэрствам культуры. Далей — клясыка: усё адбываецца бяз конкурсу й абмеркаваньняў. Міністар прызначае камісара, яна ж дырэктар Музэю сучаснага мастацтва. Куратарам «абіраецца» рэктар Акадэміі мастацтваў. Ён, у сваю чаргу, даручае выкананьне экспазыцыі загадчыку катэдры інтэр'еру. Такім чынам — служба й сучаснае мастацтва. Ня тое што я кагосьці жадаў бы пакрыўдзіць асабіста, гэта амаль немагчыма пры сыстэме прызначэньня й падзелу роляў. Але прэзэнтаваць актуальнае беларускаму акадэмічнаму асяродзьдзю не ўдавалася ніколі. І ўжо няважны адбор мастакоў: яны ўсё адно не прымалі ўдзел у экспанаваньні й выбары сваіх працаў. Па-за аўтарскай прэзэнтацыяй няма ніякага сэнсу — у разуменьні сучаснага мастацтва. Вэнэцыянская біенале менавіта ім і займаецца апошнія сто шаснаццаць гадоў. А мы?

СУСТРЭЧА Ў ВЭНЭЦЫІ
Ігар Галамшток
З кнігі «Таталітарнае мастацтва»

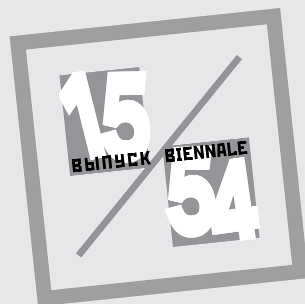
Мусаліні заўжды з задавальненьнем падкрэсьліваў, што ён быў першы з заходніх кіраўнікоў, якія прызналі савецкую Расею... Італія была месцам, дзе маладое савецкае мастацтва ўпершыню змагло паказаць сябе сусьветнай грамадзкасьці: з 1924 году СССР пачынае рэгулярна браць удзел у выставах на Вэнэцыянскай Біенале, прычым у самым шырокім маштабе. На выставе 1924 году савецкі разьдзел па колькасьці экспанатаў (578 нумароў паводле каталёгу) у два разы пераўзышоў разьдзелы Францыі й Англіі (259 і 250 нумароў) і ў шэсьць разоў — нямецкі. Тут побач зь іншымі былі паказаныя працы Весьніна, Малевіча, Паповай, Мацюшына, Родчанкі, Сьцяпанавай. На наступных выставах работы авангардыстаў адсутнічалі.

Найбольш уражальная сустрэча савецкага й італьянскага мастацтва адбылася на Біенале 1928 году, калі асновы новага мастацтва там і тут былі ўжо закладзеныя. Сярод 266 экспанатаў савецкага разьдзелу гэтага году галоўнае месца займала прадукцыя груповак, якія супрацьстаялі АХРР* : ОСТу** , «4-х мастацтваў», «Маскоўскіх жывапісцаў» і г. д.

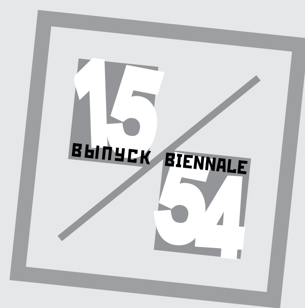
...Ня меншую цікавасьць савецкія павільёны выклікалі ў італьянцаў і на наступных Біенале — 1932 і 1934 гадоў. Так, газэта «На фашыстоўскай варце» («Вэдэта фашыста»), якая выдавалася ў Вічэнцэ, пісала зь відавочным ухваленьнем: «Павільён СССР з мастацкага пункту гледжаньня зрабіў рашучы крок наперад і цяпер вядзе на вачох у публікі палітычную прапаганду сваімі вялікімі, поўнымі сілы, насычанымі колерам карцінамі. Тут ёсьць тэндэнцыя да дэкаратыўнасьці, але адначасова — абуджэньне моцы й агрэсіўнай магутнасьці. Гэта мастацтва, якое агаломшвае й аблытвае».

...Кумірам публікі й найбольш блізкім па духу фашыстоўскай крытыцы аказаўся на выставе 1928 году (як і на наступных) Аляксандар Дэйнека, прадстаўлены тут толькі што створаным шэдэўрам — «Абаронай Петраграду»: сама Маргарыта Сарфаці палічыла яе «геніяльна задуманай па колеры й па малюнку».

Аднак параўнаньне савецкага мастацтва з фашыстоўскім было не на карысьць апошняга. Сутыкненьне твар у твар дзьвюх таталітарных мастацкіх сыстэмаў паказвала, наколькі далей савецкае мастацтва



** — Асацыяцыя мастакоў рэвалюцыйнай Расеі.*
*** — Таварыства мастакоў-станкавістаў.*



прасунулася на шляху наўпростага служэньня партыі й дзяржаве, наколькі яно больш кіраванае й дысцыплінаванае, у якой непараўнальна большай ступені яно сталася неад'емнай часткаю свайго палітычнага рэжыму...

Падводзячы вынікі Вэнэцыянскай Біенале 1934 году, газэта «Маціна» ад 20.5.34 пісала: «Толькі ў павільёне СССР віруе... абноўлены дух нацыі, якая парвала спрадвечныя ланцугі й уся аддалася справе свайго эканамічнага й духоўнага адраджэньня... Дзеці рэвалюцыі, гэтыя мастакі адчуваюць, што мастацтва ня можа быць адасобленае ад жыцьця, што мастакі павінны аддаць усе свае сілы на абнаўленьне й падвышэньне культурнага ўзроўню народу й што, толькі паказваючы й апяваючы выдатных людзей і падзеі, якія іх акаляюць, яны стануць вартымі той эпохі, у якой яны жывуць»...

...Генэральны сакратар XVI Вэнэцыянскай Біенале Антоніё Марыяні ў сваім артыкуле пад назваю «Мастацтва й жыцьцё», апублікаваным у рымскай газэце «Трыбуна» ад 24 сьнежня 1928 году, пісаў пра сыстэму дзяржаўных заахвочваньняў мастацтва ў Савецкім Саюзе: «Гэтымі сродкамі савецкая ўлада прывязала да сябе мастакоў, абудзіла ў іх цікавасьць да жыцьця краіны, стварыўшы тым самым збор карцінаў, якія праз 10, праз 100 гадоў будуць мець гістарычную і, мажліва, мастацкую непараўнальную каштоўнасьць... Чаму тое ж самае ня можа быць падрыхтавана Італіяй для наступных пакаленьняў? Чаму мастацтва ня можа ўвасобіць жыцьцё ў гэтыя надзвычайныя гады?.. Існуюць жа сродкі, здольныя накіраваць і скаардынаваць працу, прымушаючы мастацтва быць магутным заклікам, які ўзьдзейнічае на ўсіх. Самае важнае — гэта пачаць справу шырока, велікадушна, з выразным усьведамленьнем мэтаў і жаданьнем іх дасягнуць. І тады дзяржава можа даць штуршок збліжэньню мастацтва й жыцьця значна больш дзейснымі сродкамі, чым звычайныя вартыя жалю пакупкі на выставах».

Марыяні меў усе падставы для гэткага кшталту параўнаньняў. На працягу 20-х гадоў у мастацкай культуры Італіі й СССР адбываюцца падобныя працэсы. Аднапартыйная дзяржава абвяшчае пра сваё гістарычнае права кіраваць мастацтвам, паступова асымілюе яго, залучаючы як арганічную частку ў сваю ідэалягічную структуру. І там, і тут дзяржава ставіць перад мастацтвам дакладную мэту: стаць моцнаю зброяй у палітычнай барацьбе й «магутным заклікам, які ўзьдзейнічае на ўсіх».

І там, і тут для ажыцьцяўленьня гэтай мэты адбудоўваецца апарат кіраваньня й кантролю, які павінен ахапіць мастацтва цалкам і скіраваць яго ў патрэбным напрамку. У 20-х гадах гэтая мэгамашына культуры яшчэ не адбудаваная да канца, але ейны агульны плян ужо вызначаны ў падставовых прынцыпах культурнай палітыкі...

І там, і тут першыя ж рухі гэтага мэханізму блякуюць крыніцы, што сілкуюць энэргію рэвалюцыйнага авангарду, і высоўваюць на першы плян новы від мастацтва: мастацтва «гераічнага рэалізму», «рэвалюцыйнага парыву», «новага тыпу», масавае, дзейснае, народнае — гэтыя й падобныя азначэньні становяцца ходкай моваю крытыкі й эстэтыкі ў абедзьвюх краінах... Галоўнаю была агульная тэндэнцыя разьвіцьця мастацтва: зь цягам часу аб'ектам ягонага адлюстраваньня становяцца не канкрэтныя рэальнасьці, а ідэалёгіі, што іх вызначаюць...

Да пачатку 30-х гадоў савецкае мастацтва шчыльна падыйшло да рысы, за якой ужо не магло быць і гаворкі ні пра якое існаваньне розных ня толькі ідэалягічных, але і стылістычных формаў. Італія пачала падыходзіць да яе толькі напрыканцы гэтага дзесяцігодзьдзя. На сустрэчах у Вэнэцыі дзьве сыстэмы таталітарнай культуры ня толькі паглядзелі ў твар адна адной, але і, безумоўна, абмяняліся досьведам.

Вольга АРХІПАВА (мастацтвазнаўца, навуковы супрацоўнік аддзелу сучаснага беларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музэю Рэспублікі Беларусь):

1. Уражаньні былі дваістыя. З аднаго боку, радасьць і гонар, што бачыш у Вэнэцыі да болю знаёмае й зразумелае беларускае мастацтва. З другога боку, зьдзіўленьне: чаму быў зроблены падобны выбар аўтараў для нацыянальнага павільёну? Вядома, гэта не датычыцца цэнтральнага твору — саламянай «Патаемнай вячэры» Клінава, якая, на мой погляд, ёсьць найлепшым увасабленьнем беларускай нацыянальнай ідэі. Астатняе выклікала больш пытаньняў, чым адказаў.

2. Беларускі павільён, хутчэй, нагадвае камэрную выставу пяці аўтараў зь пяці працаў. Для Біенале, як мне падалося, вельмі важнай зьяўляецца дэманстрацыя ідэяў і аўтарскіх канцэпцыяў, падпарадкаваных агульнай тэме.

3. Асноўных праблемаў, на мой погляд, некалькі. Па-першае, памяшканьне павільёну, якое ўяўляе зь сябе калідор паміж шклянымі офісамі. Па-другое, адсутнасьць «звышідэі». Агульная канцэпцыя «Kodex» — «Codex» (старадаўні рукапіс ці складанка старадаўніх рукапісаў) увогуле не прачытваецца.

Руслан ВАШКЕВІЧ (мастак):

1. Уражаньні? Чарговы «партызанскі буцік» замест павільёну. «Партызанскі», таму што ён нібыта ёсьць і яго быццам бы няма. З расповяду нашых знаёмцаў мы ведалі, што наш часовы павільён зьяўляецца геаграфічным працягам Арсэналу й іх падзяляе невялікі канал. І, сапраўды, на другі дзень, калі мы прайшлі ўсе галоўныя экспазыцыі біенале, нарэшце ўбачылі на іншым беразе вялікую расьцяжку «Kodex». Ні моста, ні пераправы ў тым месцы не было. Узброіўшыся мапай Вэнэцыі, мы пачалі бадзёра абыходзіць заліў даўжынёю ў паўгораду ў патрэбным кірунку. Гэта аказалася немагчыма, таму што далей уздоўж вады пачыналіся тэрыторыі прыватных майстэрняў па рамонце катэраў, лодак і г. д. Як потым высьветлілася, адзіны спосаб патрапіць на месца — браць рачную таксоўку з цэнтру гораду. Засмаваўшы ад немагчымасьці патрапіць на беларускую выставу сучаснага мастацтва, мы працягнулі агляд біенале: нас чакалі кітайцы, Піно, Пінчук зь яго ньюджэнэрэйшн, выдатны Джуліян Шнабэль. Таму, на жаль, я магу меркаваць пра павільён па фатаграфіях, аповядах сьведкаў і ведавочным кантэксьце самога біенале.

2. Галоўная нечаканасьць беларускага павільёну — гэта тое, што ён усё ж такі адбыўся. Усё астатняе было вельмі прадказальна й сумна.

3. Мой досьвед відавочна выявіў праблему месца. Маю на ўвазе месца на гарадзкой мапе, ягоную недаступнасьць для прагляду. Неабходна загадзя дакладна інструктаваць ахвотнікаў патрапіць у павільён пра спосаб, як гэта можна зрабіць. Інакш — няма варыянтаў!

Другая праблема, вядома, — прастора экспазыцыі: маленькі шкляны калідор паміж дзьвярмі кабінэтаў, не прыстасаваны для якой-небудзь сур'ёзнай выставы. І нават у гэтым выпадку — няволя мастакоў у арганізацыі прасторавага мастацкага выказваньня.

Ну і, зразумела, асобна трэба адзначыць строгую

сакрэтнасьць і чыноўніцкі патас пры падрыхтоўцы беларускага павільёну. Усё гэта абсалютна не адпавядае творчаму размаху й сонечнаму настрою Вэнэцыянскай біенале.

Максім Казакоў
ТЛУШЧ

Наўрад ці консул Вэнэцыі Рыкарда Сэльватыка, прыдумляючы біенале, мог прадбачыць, у якое дзіцятка вырасьце гэтае немаўля ў эпоху геннамадыфікаванае гародніны…

Усё было жыцьцяздольнае. Усё было не абцяжаранае сваімі ж уласнымі тканкамі… Усё было толькі пра «выяўленчае». Аднак на зграбным цельцы мастацтваў нарасло музычнае й тэатральнае сала. Як толькі ў 30-х гадах да ідэі біенале прысмакталіся тэатралы й музыкі, трэба было тэрмінова ўзяць скальпэль і раз і назаўжды акрэсьліць свае межы… Але ж не, у цывілізаваным грамадзтве прынята не заўважаць другога падбародзьдзя, і ўвогуле: «Добрага чалавека мусіць быць шмат». Тлушчыку зь дзеячоў архітэктуры ўжо ніхто не супраціўляўся. Яго адмыслова наядалі…

Ідэя тлусьцець — галоўная ідэя біенале. З кожным годам трэба абрастаць новымі павільёнамі… І біенале з вышыні птушынага палёту, з усімі сваімі нацыянальнымі баракамі, — ужо ідовішча сапраўды маштабнейшае за сам Аўшвіц.

Вэнэцыянская біенале — гэта Аўшвіц-Біркенаў, які расчыніў свае дзьверы перад усімі нацыянальнасьцямі. Тут рады ўсім. Тут атлусьценьне — прынцып, канцэпцыя, лад існаваньня…

Зараз 2011 год. Ужо ўсім зразумела, што законы дыялектыкі аджылі сваё — і колькасьць болей не пераходзіць у якасьць. Бог заплянаваў Канец Сьвету, але ён надыйшоў ня так, як чакалі. І для Яго гэта загадка большая, чымся для нас. Яму яшчэ больш, чымся нам, не зразумела, чаму мы ўсе не паздыхалі. Няма болей закону колькасьці, што пераходзіць у якасьць. Мы яго пераджылі. Атлусьценьне, ад якога пакутуе ня толькі чалавецтва, але й ягоныя ідэі, як нішто іншае пацьвярджае гэта.

Біенале атлусьцела. Аўмэер Ганс ня ведае, чым заняты Гофман Франц Іаган у сваім бараку… Надыйшоў час зачыняць Аўшвіц.

Вольга Капёнкіна (куратар, арганізатар знакамітай менскай галерэі «Шостая лінія», зараз жыве ў ЗША):

1. Выйшла я з нашага павільёну, мякка кажучы, з пачуцьцём няёмкасьці. Пасьля апошніх падзеяў у Беларусі зусім не хацелася бачыць афіцыйную прэзэнтацыю беларускага мастацтва, а тым больш ад знаёмых мне мастакоў Клінава й Пятрова. Якую Беларусь яны прадстаўляюць? Такое ўражаньне, што куратар і мастакі праспалі ўсе апошнія шэсьць месяцаў сацыяльных хваляваньняў у краіне. Таму з павільёну я выйшла зь вялікім пачуцьцём сораму. Асабліва было непрыемна бачыць ніякавата наклееныя на сьцяне біяграфіі мастакоў, як быццам арганізатары забыліся, што гэта біенале, а не камэрцыйная галерэя. Хтосьці зьвярнуў маю ўвагу яшчэ й на калючы дрот на ўваходзе (ці выхадзе) з прасторы Арсэналу, дзе знаходзіцца беларускі павільён, — нам быццам жадалі нагадаць, што мы на зоне. Вядома, можна па-рознаму інтэрпрэтаваць і саламяныя постаці Клінава (хоць куратар і запэўніваў, што саломы ня будзе), і «монстраў» Пятрова — паўтаральны матыў у ягоных карцінах яшчэ з канца 1980-х, — але ўсё гэта ўзмацняла ўражаньне недарэчнасьці й поўнай выпадковасьці беларускага павільёну ў кантэксьце міжнароднага форуму, дзе прынята паказваць актуальнае сучаснае мастацтва.

2. Галоўнымі «асаблівасьцямі» беларускага павільёну, на маю думку, зьяўляюцца адсутнасьць кураторскай працы й састарэлае ўяўленьне, што нацыянальная прэзэнтацыя на Вэнэцыянскай біенале павінна быць нейкім аглядам мастацкіх дасягненьняў — выставай графікі, скульптуры, жывапісу й відэа. Вынік — зусім выпадковы падбор мастакоў, які паказвае разрыў паміж пакаленьнямі, выяўляе няздольнасьць да рэфлексіі й складнага выказваньня ў прасторы выставы.

3. Праблемы беларускага павільёну няма, бо пакуль няма беларускага павільёну. Ёсьць вызначаная амбіцыя й жаданьне ўдзельнічаць, а ідэяў і разуменьня, навошта й з чым, — няма. У гэтым хаваецца галоўная прычына праблемы.

Сяргей Кірушчанка (мастак):

1. Убачыўшы яшчэ здалёк скульптуру Касьцючэнкі, якая стала знакам павільёну, зайшоў з адчуваньнем, што нічога добрага чакаць ня варта. Падчас азнаямленьня з экспазыцыяй гэтае адчуваньне толькі ўмацавалася. На жаль, арганізатары зусім не выкарысталі тыя магчымасьці, што дае Біенале для прэзэнтацыі нацыянальнага актуальнага мастацтва.

2. Асноўная асаблівасьць, так бы мовіць, нашага павільёну зводзіцца да таго, што куратар і камісар абсалютна далёкія ад праблемаў беларускага актуальнага мастацтва. Яны ня ведаюць тых працэсаў, што ў ім адбываюцца. Але для мяне гэта не зьявілася нечаканасьцю.

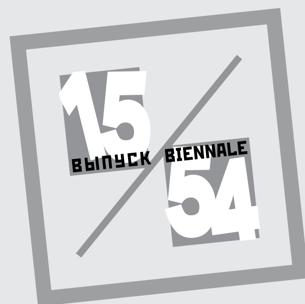
3. Праблемы нашага павільёну пачаліся зь першых крокаў яго падрыхтоўкі. Першая праблема — гэта адсутнасьць конкурсу куратарскіх прапановаў. Другая — валявое, нічым не абгрунтаванае прызначэньне куратара й камісара Міністэрствам культуры. Трэцяя — неабвяшчэньне куратарскай пазыцыі, а таксама адсутнасьць публічнага абмеркаваньня куратарскай прапановы. Чацьвертая — непрафэсійны выбар экспазыцыйнай прасторы.

Тамара Сакалова (мастачка):

1. З чым я зайшла ў беларускі павільён, з тым і выйшла.

2. Нечаканасьцю зьявілася тое, што экспанаты выглядаюць як офіснае афармленьне.

3. Галоўная праблема нашага павільёну — у тым, што яго няма.





Дамінік Ланг «Горад, які сьпіць», Павільён Чэхіі й Славакіі, Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
Dominik Lang, Czeck and Slovak pavilion , The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

VENEZUELA

Spaces

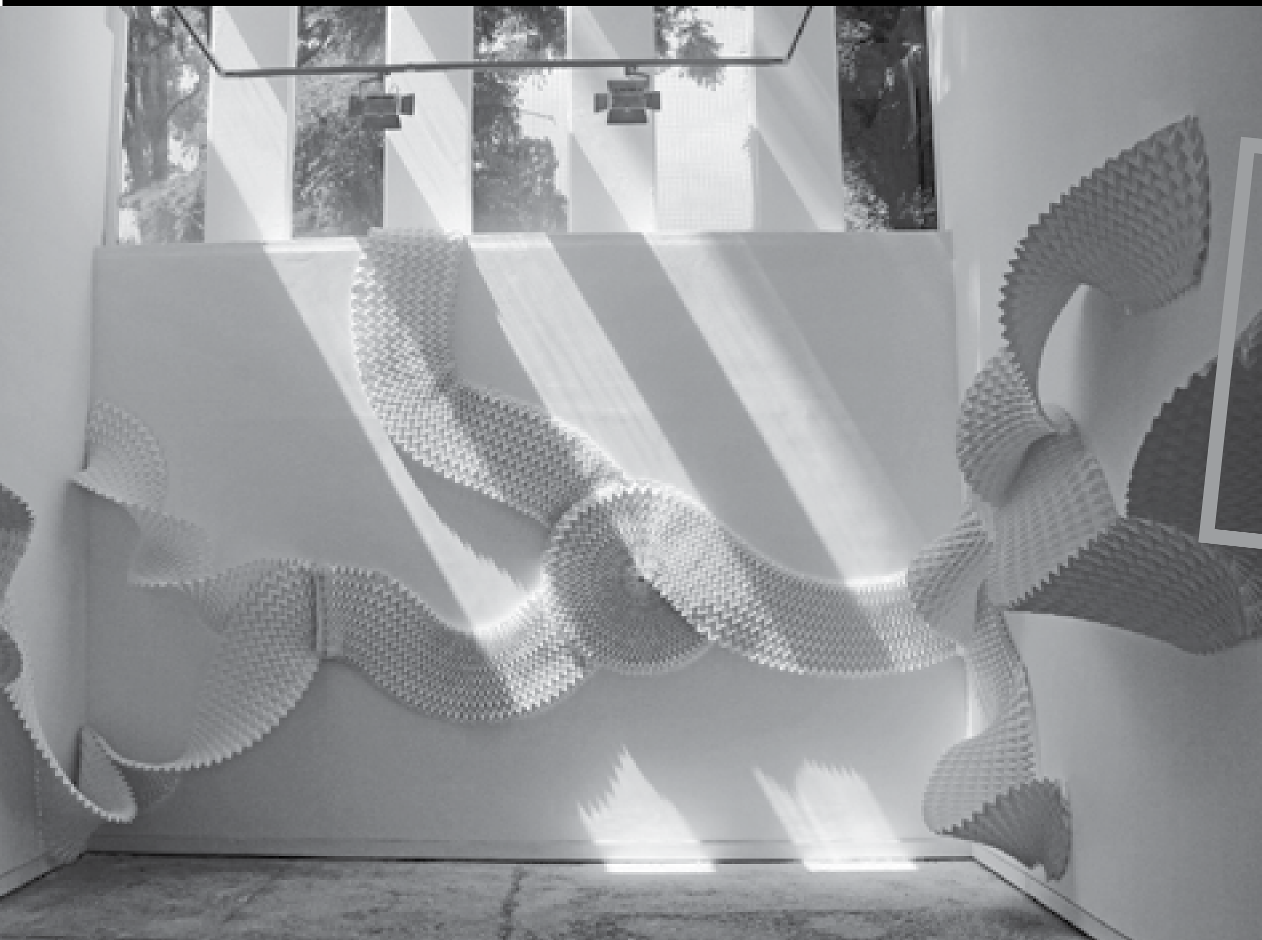
Francisco Bassim
Clemencia Labin
Yoshi



15 выпуск / 54 Biennale

№ 30

№ 30




15
выпуск
BIENNALE
54

АРТУР КЛІНАЎ

«Трэба зьмяняць партызанскую парадыгму беларускага аўтара»

— Інфармацыя пра тое, што Беларусь нарэшце возьме ўдзел у Вэнэцыянскай біенале, скалыхнула нашае культурнае асяродзьдзе. Як Вы асабіста ўспрынялі гэтую навіну?

— Відавочна, пазытыўна, бо гэта тое, што павінна было адбыцца даўно. Нашыя суседзі — Украіна, Расея, Літва — ужо шмат гадоў удзельнічаюць у Вэнэцыянскай біенале. Беларусь, вядома, краіна «ўнікальная». І тут яна таксама вырашыла быць «адметнай»: апошняй далучыцца да гэтай важнай сусьветнай культурнай падзеі.

— Важнай у якім сэнсе? Вэнэцыянская біенале лічыцца найбуйнейшым арт-кірмашом. Але, відавочна, справа ня толькі ў аглядзе дасягненьняў сучаснага мастацтва…

— Вэнэцыянская біенале — не кірмаш. Фармальна, там увогуле нічога не прадаецца. Хаця чымсьці біенале сапраўды вельмі нагадвае вялізную Камароўку.

Біенале, на маю думку, нават не агляд дасягненьняў у мастацтве. Хто можа вызначыць, што зьяўляецца дасягненьнем, а што не? Аб'ектыўных крытэраў не існуе. Даваць ацэнку твору — справа рэлятыўная, суб'ектывісцкая й заўсёды спрэчная. Але Вэнэцыянская біенале застаецца найбуйнейшай сусьветнай камунікацыйнай пляцоўкай. Да апошняга часу Беларусь не існавала ў сусьветным інфармацыйным арт-полі. Вынік — беларускія мастакі ніколі ня бралі ўдзел у ніводным буйным сусьветным праекце. Мы жывем у арт-гета. Нас няма ні на «Маніфэсьце», ні ў Токіё, ні ў Стамбуле, ні ў Касэле, ні нават у Маскве. Не таму, што ў Беларусі бракуе годных аўтараў. Нас проста не заўважаюць ці ня хочуць заўважаць. Каб зьмяніць сытуацыю, мы павінны перш за ўсё прарваць інфармацыйную блякаду.

— Чакайце, Вы гаворыце пра тое, што беларускіх мастакоў няма на сусьветнай мапе мастацтва, але нашых творцаў запрашаюць у Нямеччыну, Польшчу, Італію. Напрыклад, увесну Вы ўзводзілі Вашую саламяную арку ў Салёніках у межах праекту «Windows upon Ocean».

— Я маю на ўвазе вялікія праекты маштабу, напрыклад, Вэнэцыянскай біенале. Так, нашыя мастакі рэгулярна запрашаюцца ў Эўропу на выставы, пленэры. Але ў «сур'ёзнай гульні» нас няма.

— На Вашую думку, удзел Беларусі ў Вэнэцыянскай біенале дапаможа прарваць гэтую інфармацыйную блякаду?

— Безумоўна. Але калі гэта будзе ня разавая акцыя, а рэгулярны ўдзел у наступных біенале. Зараз быў толькі першы крок. Трэба рабіць наступны, але ня мець ілюзіяў і разумець, што адразу ўсё не атрымаецца. Ніхто асабліва там нас не чакае. Сусьветны contemporary art жыве паводле жорсткіх законаў камэрцыйнага рынку. Ніхто добраахвотна сваё месца не саступіць. Нам самім давядзецца добра «папрацаваць лакцямі», каб заваяваць сваю «тэрыторыю». Зрабіць гэта сам-адзін мастак ня можа. Каб апынуцца на гэтым «рынку», за нашым аўтарам павінны стаяць нацыянальныя карпарацыі, мэдыя, інстытуцыі культуры. Важнасьць нашага ўдзелу ў Вэнэцыянскай біенале ў гэтым годзе яшчэ й у тым, што ўпершыню наша дзяржава, якая шмат гадоў не заўважала беларускі contemporary art, дэ-факта прызнала яго й дэклюравала гатоўнасьць яго падтрымаць.

— Вы сказалі пра важнасьць інфармацыйнага прарыву, аднак пра наш павільён шмат пішуць беларускія дзяржаўныя выданьні, але пра яго амаль няма згадак у замежнай прэсе.

— Пра якую прэсу вы кажаце?

— Перш за ўсё, пра расейскую.

— Ведаеце, я нядаўна спытаў сябе: чаму ў апошнія гады я й многія мае калегі мелі столькі запрашэньняў прыняць удзел у культурніцкіх праектах у Эўропе, але з «братняй» Расеі гэткіх прапановаў амаль не было? Адказ відавочны: яны не ўспрымаюць нас як самастойны культурніцкі фэномэн. Расейцы па-ранейшаму захоўваюць сваю постімпэрскую сьвядомасьць. Беларусь як палітычны праект яны, сьцяўшы зубы, усё ж вымушаныя прызнаць. Але Беларусь як культурніцкі праект для іх па-ранейшаму не існуе. Мы ёсьць «расейскай культураю Паўночна-Заходняга краю». Таму мая вам парада: не чытайце за абедам расейскіх газэтаў.

— А якія ж чытаць?

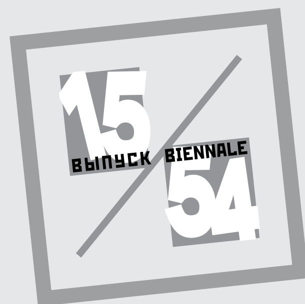
— Чытайце лепш італьянскія. Цікаўнасьць італьянскіх журналістаў да майго праекту была відавочная. Ня ведаю, што яны напісалі, але некалькі чалавек выказвалі мне сваё захапленьне.

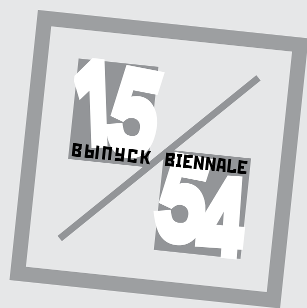
— Міністэрства культуры Беларусі абяцала, што працэс падрыхтоўкі да біенале будзе адкрыты, нават адбудзецца конкурс на куратарскі праект. Але публічная пляцоўка так і не была створаная, пра вынікі мастакі й крытыкі даведаліся ўжо постфактум. З другога боку, такая «закрытасьць» у нашым кантэксьце ўжо нікога не зьдзіўляе…

— Я ведаю, што ў адрас арганізатараў беларускага павільёну гучыць шмат крытыкі. Ёсьць пакрыўджаныя, якія задаюць пытаньне: чаму менавіта гэтыя мастакі, а ня мы, былі запрошаныя да ўдзелу. Тут трэба разумець, што нацыянальны павільён — гэта заўсёды куратарскі праект. Толькі куратар вызначае, каго ён хоча бачыць у сваім праекце. Таму конкурс магчымы толькі на этапе выбару куратара. Калі куратар вызначаны, ён сам выбірае ўдзельнікаў. Але я згодны, што конкурс неабходны. Толькі наўрад ці гэтага варта было чакаць ад першага разу. Трэба было абкатаць мадэль, «закінуць пробны шар», даведацца, як увогуле гэты мэханізм функцыянуе. Таму дарэмна было спадзявацца, што Міністэрства культуры рызыкне даверыць гэта малавядомаму, зь іхнага пункту гледжаньня, чалавеку. Але, калі гэты першы экспэрымэнт ужо адбыўся, я спадзяюся, наступным разам конкурс усё ж будзе абвешчаны.

— Тое, што Вы будзеце ўдзельнічаць у праекце, некаторых, з аднаго боку, усьцешыла, таму што Вашая «салома» мае відавочны актуальны сэнс і падтэкст. З другога боку, многія зьдзівіліся: усё ж гэта праект афіцыйнага, так бы мовіць, мастацтва Беларусі. У інтэрнэце Вас нават абвінавачвалі ў калябарацыі й заклікалі адмовіцца ад удзелу…

— Давайце ўсё ж будзем падзяляць палітычны й культурны праекты. Палітыкам заўсёды карціць навесіць палітычную шыльду на культурніцкі праект і выкарыстаць яго ў сваіх мэтах. У дадзеным выпадку я маю на ўвазе палітыкаў як з аднаго боку, так і з другога. Аднак менавіта культурніцкі праект, на мой погляд, — гэта адзіны праект, які ў Беларусі апошнімі гадамі ўстойліва разьвіваўся й ня ведаў паразаў. Больш за тое, менавіта культурніцкі праект сёнь-





ня я лічу важнейшым за палітычны. Бо ён фармуе нацыю, гэта нацыястваральны праект. А пакуль мы ня створым нацыю, ніводны палітычны праект ня будзе пасьпяховым. Немагчыма стварыць годную сучасную дзяржаву, калі ў галаве нейкая «каша» з постсавецкай і посткаляніяльнай мэнтальнасьці. Мне сьмешна чуць абвінавачаньні ад людзей, якія зь дзесяць гадоў таму вынесьлі свае задніцы зь Беларусі, далей ад «зьверстваў рэжыму», а сёньня вучаць нас, што й як трэба рабіць. Я магу адказаць ім: сёньня Беларусь — ня чорна-белы палітычны комікс. Тут усё нашмат больш складана й тонка. Нашыя палітыкі — лузэры, што прасіраюць дзяржаву. І толькі культура фармуе й рэфармуе народ. Толькі яна сёньня зьяўляецца гарантам існаваньня гэтага народу ў будучыні. Удзел Беларусі ў Вэнэцыянскай біенале, безумоўна, крок пазытыўны ў кантэксьце гэтага вялікага культурніцкага праекту. Бо мы прадстаўляем там ня сёньняшнюю ці заўтрашнюю ўладу, а Беларусь.

— У якой форме Вы бачылі свой удзел у праекце Беларускага павільёну? Вам адразу зрабілі замову на пэўную працу, ці былі іншыя прапановы з Вашага боку?

— Усё было вырашана адразу: абралі менавіта мой саламяны рэмэйк на «Патаемную вячэру» Леанарда. Як высьветлілася, гэта быў слушны выбар. Калі мы прыехалі ў Вэнэцыю, я даведаўся, што адной з ключавых працаў біенале стала «Патаемная вячэра» Тынтарэта. Я лічу, мой праект абсалютна патрапіў у кантэкст канцэпцыі Бічэ Курыгер — куратара Вэнэцыянскай біенале. Іншая справа — як мая кампазыцыя была экспанаваная. Гэта маё галоўнае расчараваньне. Тое ж адзначыла й сама Курыгер, калі наведала наш павільён. Гэтая прастора не для такога праекту.

— Што гэта была за прастора?

— Само месца было ў Арсэнале, дзе знаходзіцца з палову ўсіх нацыянальных павільёнаў. Але нашая заля — гэта фактычна калідор, паабапал якога разьмешчаныя шкляныя офісы. Для скульптуры там у прынцыпе няма ніякай прасторы. Была ідэя падвесіць маю кампазыцыю зьверху. Але зноў жа, з тэхнічных прычынаў гэтага зрабіць не атрымалася.

— Ці магчыма было інакш выкарыстаць нават такую залю?

— Магчыма. Але гэта патрабавала іншых сродкаў і часу, якіх не было. А калі б і былі, то прасьцей было пусьціць гэтыя сродкі на арэнду іншага павільёну. Выбар памяшканьня, на маю думку, — нашае самае слабое месца на гэтай біенале. Спадзяюся, што наступным разам беларускія арганізатары будуць мець сродкі, каб арэндаваць больш прыстойны павільён.

— Што адчувае беларускі мастак, калі як удзельнік трапляе ў агульны кантэкст Вэнэцыянскай біенале й бачыць іншыя працы й павільёны?

— Тое, пра што я ўжо казаў: за лепшымі павільёнамі відавочна стаяць зусім іншыя фінансавыя сродкі й большы досьвед у арганізацыі такіх праектаў. Сёньня ў Беларусі няма праблемы з аўтарамі. Я магу назваць некалькі дзясяткаў мастакоў, здатных годна прэзэнтаваць Беларусь на Вэнэцыянскай біенале. Таму праблема не ў мастаках, а ў тым, як належным чынам прэзэнтаваць праект. Але давайце ня выплюхнем толькі што народжанае дзіця разам з вадою. Досьвед зь цягам гадоў зьявіцца. Думаю, і кола нацыянальных кампаніяў, гатовых спансаваць такія праекты, таксама пашырыцца. Але добра, што ўжо ёсьць «першыя ластаўкі», напрыклад «Прыорбанк», які быў генэральным спонсарам гэтай біенале.

— Зразумела, што, нягледзячы на цікаўнасьць да нашых мастакоў у Эўропе (праект літоўскага куратара Кястуціса Куйзінаса «Open The Doors. Belarusian Art Today» — добры прыклад), нам пакуль цяжка ўсьвядоміць, што насамрэч уяўляе зь сябе сёньня актуальнае мастацтва ў сусьветным кантэксьце. Маю на ўвазе ня форму, але кірунак мастацтва, канцэпт, зь якога яно паўстае. Відавочна, беларусам бракуе адукацыі ў гэтай сфэры. На Вашую думку, якія пэрспэктывы сёньня мае беларускае сучаснае мастацтва? У які бок нам патрэбна разьвівацца, улічваючы, што канцэптуальна, тэхнічна заходніх мастакоў нам не дагнаць?

— Сьмелае выказваньне. Але я зь ім цалкам ня згодны. Наш актуальны мастак ужо даўно жыве ў глябальнай інфармацыйнай прасторы й усе канцэпты сучаснага сьвету адчувае ня горш за іншых. Ды й тэхнічна даганяць нам нікога ня трэба. Ну й што з таго, што наш аўтар зь фінансавых прычынаў ня можа зрабіць інсталяцыю, напханую электронікай, коштам сто тысячаў даляраў. Актуальнае мастацтва — гэта не тэхналягічны фокус. І ўвогуле, яно працуе не з тэхналёгіямі, а перш за ўсё з ідэямі. Каб выявіць ідэю, часам дастаткова й «саломы». Што тычыцца кірункаў разьвіцьця, галоўнае зараз — зьмяніць партызанскую парадыгму беларускага аўтара. Хопіць сядзець у падпольлі. Час партызанаў сканчаецца. Мы жывем ужо не на акупаванай, а на сваёй тэрыторыі.

— Таксама сьмелае выказваньне! Можа, са зьменаю парадыгмы Вы плянуеце перайначыць і назву часопісу «pARTisan»?

— «Партызан» — гэта формула беларускай мэнтальнасьці, мадэль індывідуальнага выжываньня й самазахаваньня. Але сёньня патрэбная формула ўжо калектыўнага дзеяньня. Тым ня менш назву часопісу зьмяняць мы ня будзем. «Партызан» — гэта помнік нашай культуры, адна з ключавых міталягемаў беларусаў. Ня будзьма забывацца на гэта.

— Як Вы асабіста ацэньваеце вынікі свайго ўдзелу ў 54-й Вэнэцыянскай біенале? Ці задаволеныя Вы?

— Калі б мой праект быў іначай экспанаваны, задавальненьня было б больш. Вядома, можна было адмовіцца й чакаць лепшых часоў і ўмоваў — так бы мовіць, сьветлага заўтра. Але заўтра можа ўвогуле не надыйсьці. Тым больш, у мяне былі асабістыя прычыны не адмаўляцца ад прапановы Міхала Баразны й узяць удзел у гэтым «экспэрымэнце». Справа ў тым, што апошнім часам мяне ўсё менш цікавіць сучаснае мастацтва. Я стаўлюся да яго досыць скептычна. Але гэта мой уласны, вельмі суб'ектыўны погляд. Калі вы прачытаеце мой раман «Шалом», які ў пэўным сэнсе можна назваць споведзьдзю мастака, вы зразумееце, што я маю на ўвазе. Зараз мяне больш цікавяць кіно й літаратура. Таму магло так стацца, што праз некалькі гадоў мой удзел у біенале быў бы ўвогуле немагчымы менавіта з прычыны маёй арт-кантэмпаральнай «пасіўнасьці».

— Я чытала «Шалом», але назаву яго ня споведзьдзю, а, хутчэй, крыкам мастака.

— Менавіта! З другога боку, хто яго ведае, як там будзе далей. Прабачце за папсовую аналёгію, на маёй памяці Ала Пугачова дзясяткі разоў сыходзіла са сцэны, але ніводнага разу па-сапраўднаму так і не сыйшла… І ведаеце што, з самага пачатку я быў упэўнены, што Беларускі павільён Вэнэцыянскай біенале апроч «пераможных» рэляцыяў дзяржаўнай прэсы выкліча й шмат крытыкі з боку незалежных экспэртаў. Але хацелася б сказаць усім «пакрыўджаным»: не хвалюйцеся! Усе там будзем! Толькі давайце не затопчам гэты парастак на самым пачатку. Давайце спакойна прааналізуем, што было зроблена ня так, і пачнем рыхтавацца да наступнай біенале.

Гутарыла Стася Русецкая

Interview with
Arthur Klinau
couple words about the 54-th Venice Biennale 2011

Belarusians in Venice: Contemporary Art or Straw 'Scarecrows'?

When Belarus took part in the 54th biennale in Venice, it was an important event in the country's cultural life. Last January the presentation of the catalogue Belarusian Pavilion at the 53rd Venetian Biennale had stirred up a heated discussion, with a lot of questions to the Ministry of Culture. Artists wanted to know if there would be a call for applications of curator projects, how the participants would be selected and who would be in charge of the procedure.

On 3 June 2011 the Venetian biennale saw a presentation of the Belarusian pavilion called Kodex. Its curator was Michas Barazna and it presented Jury Alisievic, Artur Klinau, Kanstancin Kasciucenka, Viktar Piatrou and Dzianis Skvarcou.

What did the Belarusian pavilion in Venice look like? How does Belarus fit into the context of universal contemporary art? What does a Belarusian artist feel in such large-scale projects and how does the curator assess his work? pARTisan gives a first-hand account of the Belarusians' experiences in Venice.

Artur Klinau:

Time to Change the Partisan Paradigm

Qu: How did you take the news that Belarus would at last be represented at the Venetian biennale?

A: Positively, of course, for it should have happened a long time ago. As usual, our unique country chose to be the last to join in the all-important global event.

Qu: What makes it so important?

A: The Venetian biennale remains the world's biggest communication field. Belarus until recently was non-existent in the global informational art field. Belarusian artists never took part in any major universal project. We live in an art ghetto. We are not represented at the Manifesta, or in Tokio, or Istanbul, or Kassel, or even in Moscow. We are ignored not because Belarus lacks good authors. To change the situation, we must break the information blockade in the first place.

Qu: You think now that Belarus has been represented at the Venetian biennale, it will facilitate the breakthrough?

A: It certainly will, if we are going to be represented there on a permanent basis. We have only made the first step, so we should proceed without any illusions that everything would turn out fine at once. The universal contemporary art is guided by tough commercial laws. No one will give us a place under the sun on this market. We will have to elbow our way into it, which is impossible for an artist alone. He should be supported by national corporations, the media and cultural institutions. Another important thing about our participation in the biennale is that it is the first time the state, which ignored Belarusian contemporary art for ages, has de facto acknowledged it.

Qu: The state-owned media are speaking a lot about the Belarusian pavilion at the biennale, but it is hardly mentioned in the foreign, particularly Russian press.

A: Locked in their post-imperial mentality, the Russians still do not see Belarus as an independent cultural phenomenon. They were reluctant to recognise Belarus as a political reality, but as a cultural project it is still viewed in Russia as 'Russian culture of the north-west province.' So take my advice, don't read Russian papers before lunch.

Qu: What papers are there to read, then?

A: Italian ones. Italian reporters took interest in my project and said they admired it.

Qu: The Belarusian Ministry of Culture had promised that the preparation to the biennale would be open to the public and there would be a call for applications to select a curator's project on a competitive basis. In reality, however, it was the other way round, though this kind of closeness in our context is not surprising...

A: I know the organisers of the pavilion are being strongly criticised. But there has to be an understanding that a national pavilion is invariably a curator's project and the curator is the only one to choose artists to be represented in it. So any kind of competition is possible only at the stage of selecting the curator. I do agree the competition is necessary and I hope there is a call for curators' applications next time.

Qu: Your participation in the project brought forth divided opinions. Some people were happy, as your straw definitely has all-important meaning and subtext in today's world. Others were surprised, as the project was sponsored by the formal governmental institutions. On the Internet, you were even accused of collaboration with the regime...

A: Let us differentiate between political and cultural projects. Politicians on both sides of the divide are always eager to put a political label on any cultural project and use it for their own purposes. Yet, it is the Belarusian cultural project that has been the only one to enjoy sustainable development in recent years. Moreover, I find the cultural project more important than the political one, since the former is a nation-building project. It is impossible to have a thriving modern state as long as there is some mixture of post-Soviet and post-colonial mentality in our minds. When I hear accusations from people who saved their arses from the 'atrocities of the regime' by leaving Belarus a decade ago and are now teaching us, it makes me laugh. Today's Belarus is not a black-and-white political comic. Our politicians are losers, who are squandering the state, whereas it is only culture that forms and reforms the nation, ensuring its survival in the future. It was a positive development in the context of this big cultural project that Belarus took part in the Venetian biennale. We represented Belarus rather than the present or future regime.

Qu: What was your contribution to the Belarusian pavilion?

A: It was a straw remake of The Last Supper by Leonardo, which turned out to be the right choice. When we arrived in Venice, I discovered that one of the biennale's key motifs was The Last Supper by Tintoretto. I think my project fitted perfectly into the concept proposed by Bice Curigher, who was the curator of the Venetian biennale. My biggest disappointment, however, was the way in which my project was exhibited. The space was not suitable for such a project.

Qu: What kind of space was it?

A: The location was in an arsenal, which hosts about half of the national pavilions. But our hall was in fact a corridor, lined with glass offices on both sides. There was no place for sculpture at all. I had an idea that the composition might be hung high above, but it turned out impossible for technical reasons. I hope next time our organisers have enough money to rent some decent room.

Qu: What does a Belarusian artist feel when he finds himself in the general context of the biennale and sees other works and other pavilions?

A: The best pavilions rely on totally different funding and much more experience. Today Belarus has no problem with authors. I can name a few dozen artists who could represent Belarus at the Venetian biennale at the highest level. The problem is how to arrange and present the project properly.

Qu: What do you think are the prospects of contemporary Belarusian art? What path should we pursue, considering that we will never be able to catch up with western artists on the conceptual and technological level?

A: It may be a bold statement, but I totally disagree with it. Our contemporary artist has lived in the global information space long enough to feel all the concepts of the modern world. And there is no need to catch up with anyone technologically. True, our author cannot make a $100,000 worth installation packed with electronics, so what? Contemporary art is not a technological trick, since it employs ideas in the first place. 'Straw' can be enough to express an idea. As for the development paths, the main thing is to change the partisan paradigm, ingrained in Belarusian authors. It is time to leave the underground. Partisans' time is running out. We no longer live on the occupied territory. It is our country..

Qu: That's a bold statement, too! Perhaps you are going to change the name of the pARTisan magazine?

A: The Partisan is the mode of Belarusian mentality, individual survival and self-preservation. What we need today is a formula for joint action. However, we are not going the name of the magazine. After all, the Partisan is a key mythological construct of the Belarusians.

Qu: Are you happy about your participation in the 54th Venetian biennale?

A: I would be happier if my project had been exhibited differently. Of course, I could have said 'no' and decided to wait for better times, but a 'bright tomorrow' may never come. Furthermore, I have been less interested in contemporary art recently. In fact I am quite sceptical about it. At present I am getting more engaged in cinematography and literature, so maybe in a few years' time I couldn't take part in the Venetian biennale at all just because of my 'passivity' in the field of contemporary art. I knew that the Belarusian pavilion at the 54th Venetian biennale would cause not only 'victorious' reports in the state-run press, but also a lot of criticism by independent experts. So let us analyse rationally what went wrong and begin preparing for the next biennale.

15 выпуск / biennale 54



Гаэтана Пысэ «Senzafine Unica» (фрагмэнт), Павільён Італіі, Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
Gaetano Pesce «Senzafine Unica», Italian pavilion, The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

15 выпуск BIENNALE 54

RUSSIA

Empty Zones

Andrei Monastyrski

'Collective Actions' Group

Nikita Alexeev
Elena Elagina
Georgy Kizevalter
Igor Makarevich
Andrei Monastyrski
Nikolai Panitkov
Sergei Romashko
Sabine Hänsgen







№ 36

15
ВЫПУСК BIENNALE
54

СТРАННО, ЗАЧЕМ Я ЛГАЛ САМОМУ СЕБЕ, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ – ВЕДЬ НА САМОМ ДЕЛЕ ЗДЕСЬ ТАК ЖЕ, КАК ВЕЗДЕ – ТОЛЬКО ЕЩЕ ОСТРЕЕ ЭТО ЧУВСТВУЕШЬ И ГЛУБЖЕ НЕ ПОНИМАЕШЬ.





Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛУЮСЬ И МНЕ ВСЕ НРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ.

Разважаючы пра…

Лізавета Міхальчук
Інтэрвію ў 7 актах

*Менск. 2011. Беларускі тэатар, канчаткова пакінуты Вялікаю традыцыяй, знаходзіцца ў сумным становішчы. Наведвальнікі, гледзячы на ягоны практычна нежывы арганізм, адчуваюць зьмешаныя пачуцьці: смутку, жалю, пагарды, нуды, сораму й адчаю… Між тым крытыкі, клапатлівыя й прадбачлівыя эскуляпы, пасьлядоўна ўтойваюць ад зацікаўленых рэальны стан рэчаў — ці то ў надзеі на хуткае ачуньваньне, ці то з прычыны боязі прызнаць сваю бездапаможнасьць і страціць працоўнае месца. У гэты момант на сцэне зьяўляюцца нашыя героі — заезджыя адмыслоўцы, крытыкі «бяз страху й папроку», карныя мячы «Тэатральнае інквізыцыі» **Арлянда Брык** і **Віта Ржаная**. Яны практыкуюць мэтады нетрадыцыйнае, шокавае тэрапіі, не адмаўляючыся пры гэтым і ад традыцыйных прыёмаў клясычнае крытыкі: у іхным арсэнале й нематываваная перадузятасьць меркаваньняў, і мудрагелістая напышлівасьць лексыкону, і вычварнасьць фармулёвак, і фанабэрыстая самаўпэўненасьць. Аднак (і ў гэтым іхная безумоўная перавага!), не клапоцячыся пра ўмоўнасьці й псыхалягічны камфорт сваякоў і сяброў хворага, яны гавораць ім у вочы праўду, і толькі праўду. І робяць гэтак не з прыроднае бессардэчнасьці ці паталягічнае схільнасьці да цынізму, а выключна з глыбокае й шчырае любові да свайго пацыента.*

*Магчыма, некаторыя адзначаць надзвычайнае падабенства нашых герояў да актораў Нацыянальнага акадэмічнага тэатру імя Янкі Купалы **Аляксандра Казелы** й **Вольгі Скварцовай**. Так ці інакш, вызначыць прапарцыйныя суадносіны рэальнасьці й выдумкі ў дадзеным выпадку давядзецца чытачу.*

Акт 1. Пра духоўнасьць

Арлянда: Важна памятаць і разумець, што такое духоўнае й што такое духоўнае непасрэдна ў тэатры… Бо той саладжавы побыт, якім нас узнагароджваюць у адзін вечар некалькі тэатраў, такая вось драматургія — ці зьяўляюцца яны духоўнымі? Ці ёсьць там увогуле «момант»?

Віта: Нават не абмяркоўваецца! Зразумела, што мы не ныраем глыбей за боршч!

А.: Але ў боршч мы таксама не ныраем. Мы на паверхні плывём, сярод бульбачкі, капустачкі й цыбулькі…

В.: Калі ў тэатры магчымае толькі сьветлае й узвышанае, тады як нам ставіць Булгакава? Набокава як нам ставіць? «Воблака ў штанах»?

А.: Таму ў нас іх і ня ставяць!

В.: Мы імкнемся да якойсьці ўяўнае духоўнасьці, да бесьцялеснасьці…

А.: У нас пад духоўнасьцю чамусьці разумеюць пазбаўленае жарсьці жыцьцё. Прымітыўнае, бляклае існаваньне. Калыханьне на хвалях побыту…

В.: На хвалях любові да Радзімы! Вось да чаго кліча нас цяперашні тэатар.

А.: Так, так, так… Але ня толькі...

В.: Я маю на ўвазе менавіта нашую тэрыторыю, на якой мы знаходзімся… воляю лёсу! Альбо Курэйчык, альбо Пражко! Альбо на хвалях любові да Радзімы, альбо пайшоў ты на х..!

А.: …з тэатру! Бездухоўны ты наш!

Акт 2. Пра боршч

А.: Трэба расставіць кропкі над «і» — мы ня ходзім у тэатар ужо даўно, бо пазбаўленыя таго зачараваньня, якое ён мог бы даць… Мы не расчараваліся, мы проста ведаем, што нас там чакае…

В.: Ні духоўнасьці, ні сэксу… Ні грошай, ні славы… А што тады? Боршч!

А.: Прычым боршч безь сьмятаны. Без таго катарсычнага эякуляваньня, якое павінна адбывацца пры сутыкненьні з мастацтвам. І гэта ня толькі ў тэатры, мы гэта сёньня назіраем на ўсіх паверхах сучаснага мастацтва…

Усё-такі трэба памятаць, што, як казаў Армэн Джыгарханян, «мастацтва — гэта полавы акт». А ў нас гэтага сучляненьня ня здарылася, унутры тэатру сэксуальная рэвалюцыя не адбылася…

В.: Выйсьце? Выйсьце — мастацтва, і тэатральнае, і ўсялякае іншае, павінна быць індывідуалізаванае. Мастак мусіць мець магчымасьць заставацца па-за страхамі й па-за сацыяльнай структураю. Каб яму не казалі, пра што ставіць, навошта ставіць і якую п’есу.

А.: Але для гэтага патрэбны мастак!

В.: Мы ж не калектыўна займаемся сэксам, а індывідуальна!

А.: Ну хтосьці й калектыўна!

В.: Гэта часам бывае забаўна…

А.: Нават у тэатры сьвінгерства можа існаваць, але для гэтага патрэбныя мастакі: рэжысэры, акторы, якім ёсьць што абмяняць, якія гатовыя на гэта.

Увогуле мы ўжо забыліся на такія паняткі, як харызма, як індывідуальнасьць. Усё занадта прэсна.

В.: Прэсны боршч.

А.: Ёсьць, зразумела, нейкія патугі, спробы зьмяніць сытуацыю. Мяска дадаць, плюхнуць з-пад крыса сьмятаны… Але ў той жа час мы бачым, што мяса пратэрмінаванае, сьмятана пракісла. Дзесьці штосьці не працуе...

В.: І ўсё-такі ёсьць зараз нейкія сьвежыя, падлеткавыя спробы скалыхнуць застылы боршч…

А.: Яны ёсьць, але яны — няўдалыя.

Акт 3. Пра сэкс

В.: Чаму заўсёды, калі мы ствараем вобраз чыстага каханьня, то абавязкова машам белаю анучкаю, лёгкаю празрыстай палярынкай. Гэта ж проста агідна й не пра што!

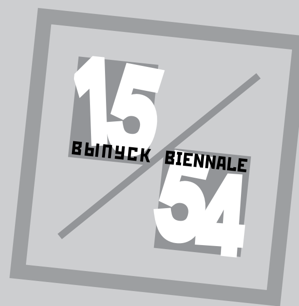
А.: Ну як жа! Гэта ж ветразь каханьня! Я вось толькі не разумею, чым чыстаму каханьню перашкаджае той жа сэкс! Людзі ўсё адно ходзяць у прыбіральню, нават тыя, якія чыста кахаюць! Я не кажу, што гэта трэба валачы на сцэну ў поўным аб’ёме…

В.: Проста трэба выходзіць на іншую сыстэму вобразаў. Але я таксама супраць таго, каб выносіць полавы акт на сцэну.

А.: Беларускаму тэатру ўласьцівая празьмерная цяжкаважкая мэтафарычнасьць, калі ўжо немагчыма нічога ўцяміць, бо вакол увесь час мешаніна зь нейкіх вобразаў, якія не зразумелыя, прычым ня толькі гледачу, але й аўтару таксама.

В.: Нестае ў нашым тэатры зразумеласьці, выразнасьці… Мне як гледачу вельмі хацелася б, каб мною маніпулявалі, каб мяне, груба кажучы, паймелі… Але якасна! А то быццам бы трымае, трымае, а потым раз — і ўсё — далей ужо фантазіі не хапіла!

15 ВЫПУСК BIENNALE 54



А.: Трэба ўсьведамляць, што сэкс ёсьць дастаткова стыхійнаю зьявай, кожнаму з нас знаёмаю. І ўсе выдатна разумеюць, што гэта стыхія, якая вымывае, выдзімае энэргію з чалавека. І на сцэне мы бачым гэтую бесьцялеснасьць і абыякавасьць, бо людзі выматаныя. Нам зь Вітаю здаецца, што трэба сябе неяк стрымліваць. Ёсьць, у рэшце рэшт, панятак «адпачынак», ёсьць панятак «аўторак — выходны дзень». А тут, разумееце, людзі высмактаныя… І таму ў іх няма ўжо патрэбы валачы сэксуальную энэргію на сцэну. Адкуль гэтая энэргія можа ўзяцца, калі ўсё ўжо выдаткаванае ў… кулюарах… на шаўковых прасьцірадлах… Насамрэч лепшы рэжысэр — той, у якога меней за ўсё сэксу. Бо энэргію ён зьбірае, зьбірае, зьбірае й сублімуе. Аддае. Усім. А не камусьці аднаму.

В.: Я абсалютна з Вамі згодная, Арлянда.

А.: Спадары, трымайце энэргію пры сабе!

В.: Захоўвайце яе дзеля большага выплеску на нашага няшчаснага, абдзеленага гледача! І тады будзе кампэнсацыя, і зьявіцца новая энэргія!

А.: Заля аддае, разумееце. І яна аддасьць яшчэ болей, калі замест боршчыку ты прынясеш рызота з грыбамі, паэльлю!..

В.: А там ужо й карпача… не за гарамі!

Акт 4. Пра празьмернасьці

А.: Празьмернасьць, аднак, таксама не прыдатная.

В.: Пытаньне тут, Арлянда, у сыстэме вобразаў. Я вось асабліва не люблю, калі здараюцца паміж героямі каханьне, сэкс, і мы адразу ж пушчаем іх у скокі. Навошта?

А.: Ты пакажы гэтыя перажываньні кропкава, пункцірна, лякальнымі лейтматывамі. Гэтак, каб мы чакалі, чакалі й дачакаліся!

В.: Дык жа не! Яны наймаюць харэографа й пушчаюць у скокі няшчасных закаханых.

А.: Навошта ўвогуле ў тэатры танчыць? Менавіта ў драматычным? Навошта сьпяваць у тэатры? Мне здаецца, гэта амаральна. Ёсьць такі панятак, як «музкамэдыя», — там пяюць і танчаць…

В.: Я з Вамі ня згодная, Арлянда! Пытаньне ў матывацыі. Калі зусім ужо неабходна, прыперла прасьпяваць, драматург ня можа стрымаць свае гартанныя спазмы!!!

А.: Не, Вы кажаце пра іншае. Пра лякальнае, кропкавае. А я кажу пра тое, калі песень і скокаў болей за ўсё астатняе.

В.: Яны песьнямі й скокамі замяшчаюць адсутнасьць разважнае думкі, нармальнага сэксу, розуму…

А.: Спрабуюць прыхарошыць кепскую драматургію…

В.: І мы, зьвярніце ўвагу, не пераходзім на асобы!

Акт 5. Пра грошы

В.: Зрабіць з мастака блазнаватага, які ні ў чым ня мае патрэбы, — сьмешна. Я ня веру людзям, якія кажуць: «Мне нічога ня трэба, я працую дзеля мастацтва».

А.: Такая пазыцыя — для падлеткавага ўзросту…

В.: Гульня ў альтруізм.

А.: Для пачаткоўцаў… Потым ужо паўстае пытаньне: «А як?» Зразумела, ёсьць такое цудоўнае меркаваньне, што мастак мусіць быць заўсёды бедны, актор — галодны... Але, калі актор з голаду рылам паваліцца на авансцэну, шоў ня будзе. А як жа тады «Show must go on»?

В.: Я згодная: ня варта мардаваць мастака голадам, гэта непрадуктыўна.

А.: Але ў той жа час у нейкіх фінансавых межах яго трымаць трэба…

В.: А фінансы ж ёсьць! Толькі таленавітыя людзі ня ведаюць, дзе грошы закапаныя… Альбо ты — таленавіты маніпулятар, але не таленавіты мастак — вось і атрымліваюцца такія спэктаклі зь белымі анучкамі… А калі ты — таленавіты мастак, то ня можаш маніпуляваць гэтымі ячэйкамі ці (як гэта называецца?) шчылінамі, дзе можна штосьці здабыць, штосьці там лішняе атрымаць, якісьці гранцік…

А.: Можна, зразумела, зрабіць добры спэктакаль бяз грошай. Такія прыклады былі. У агульнасусьветнай практыцы. І спэктаклі, і фільмы. У гэтым ёсьць пэўная прывабнасьць. Такое жабрацкае існаваньне дае нейкі стымул. Зараз мы з пылу пабудуем дом! Гэта вельмі цікавая тэма: мастак мусіць быць свабодны, і чым меней у яго побытавых праблемаў, у тым ліку й грашовых, тым ён больш востра рэфлексуе. Але, як паказвае практыка, лепшыя праекты робяцца ўсё-такі не за грошы...

В.: Мультыплікатар Нарштэйн знарок уцінаў сваім аніматарам алоўкі, каб абмежаваць іх магчымасьці, каб ня ўсё было гэтак гладка, каб лініі атрымоўваліся не такія плаўныя… Разумееце?

А.: А магчыма, ён быў проста тыран!

Акт 6. Пра выхаваньне

А.: Як мы ўсе ведаем, тэатар першапачаткова нясе ў сабе выхаваўчую функцыю. Выхоўвае гледача, выхоўвае ягоны густ шляхам нейкіх пастановак… То бок спрадвеку гэта мусіць быць так, апрыёры. Але што адбываецца? Чаму беларускі тэатар вучыць гледача?

В.: Мне здаецца, сучасны беларускі тэатар праз свае пошласьць і паліткарэктнасьць выконвае функцыю тэлевізара. Але тэлевізар ёсьць у кожным доме. Чаму ж тады тэатар прыпадабняецца да тэлевізару й зьвяртаецца да тэматыкаў, якія ўздымаюцца ў гэтай скрыні? Незразумела… Навошта мы кажам са сцэны слова «сьнікерс» і высоўваем з кішэні мабільны тэлефон?

А.: Гэта вельмі небясьпечна. Тэатар ні ў якім разе ня мусіць гутарыць з гледачом на адной мове.

В.: Я б на нашым… на нашым беларускім месцы… зрабіла б гэткую глябальную акцыю: на працягу году, а то й двух ставіць толькі тое, што ўвайшло ў ранг клясыкі. Ува ўсіх дзяржаўных тэатрах! Альбо… у нас ёсьць Цэнтар беларускае драматургіі. Вось там — калі ласка. Хто хоча вывергнуць свае сучасныя ідэі й думкі наконт жыцьця й спосабаў ягонага ўзнаўленьня на сцэне — пляцоўка свабодная. А ў іншых тэатрах — толькі клясычны, правераны матэрыял, прыўкрасная літаратура!

А.: Мы ня супраць сучаснае драматургіі! Ні ў якім разе! Але які густ можа прывіць тэатар, у якога ў самога густу няма. А найчасьцей нам прапануюць менавіта такую канструкцыю! Тэатар патурае нізкім інстынктам — ці то нейкае карнавальнае трызьненьне, ці то побытавыя мэлянхоліі псэўдадраматычнага кшталту. Гэта тое самае, што «Дом 2» альбо «Comedy Club»!

В.: Вось-вось! Трэба ж неяк гэта лячыць, выціскаць гэты тэлевізійны гной!

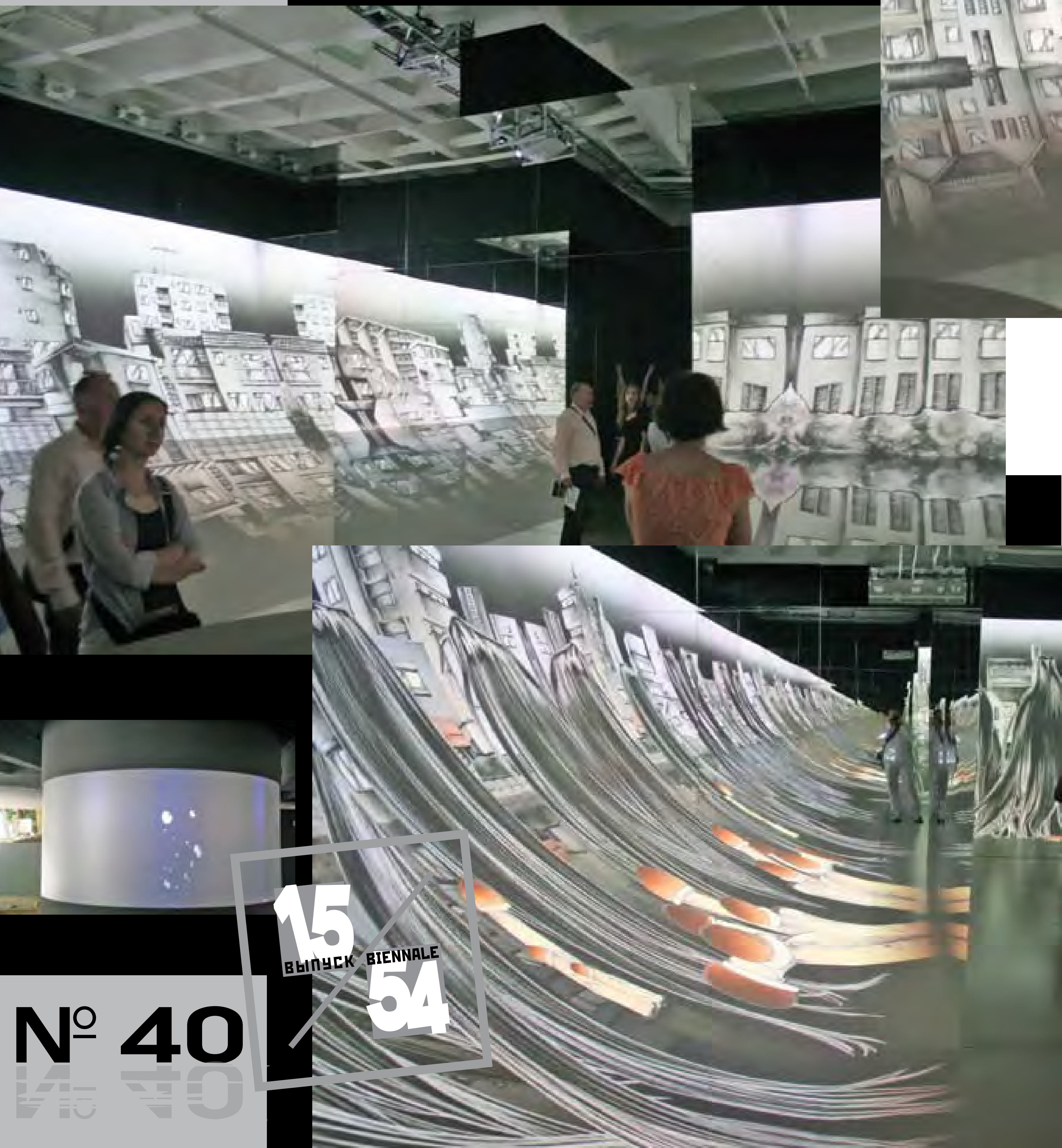
Акт 7. Пра галоўнае

В.: У беларускім тэатры зараз пэрыяд вялікае бязьдзейнасьці. Усе робяць выгляд, што яны робяць, а ДЗЕЙНАСЬЦІ няма. Нестае нейкага падсрачніка (я ня ведаю — адкуль!), каб усе раптам зразумелі, што яны знаходзяцца тут і цяпер і што трэба рабіць пэўныя захады, дзеля таго каб было ШТОСЬЦІ. А то атрымліваецца: тыя робяць выгляд, што граюць, гэтыя робяць выгляд, што ставяць, а трэція робяць выгляд, што зацікаўленыя ў тэатры, што яны выдаткоўваюць нейкія сродкі, падпісваюць нейкія паперкі… А ў выніку што? Шляк!

А.: Важна памятаць, што кадры ў нас ёсьць. І кадры добрыя, выдатныя! Гэта — галоўнае. Ня трэба на гэта забывацца, варта іх мабілізаваць, даць ім матывацыю, ачысьціць ім поле для дзейнасьці, для экспэрымэнту. І тады, магчыма, зьявяцца адна, дзьве, тры… таленавітыя фігуры, і завяжацца вузельчык, і сплецецца, нарэшце, нейкае макрамэ вакол гаршчочку, які называецца тэатрам.

JAPAN

TABAIMO: teleco-soup







БЯЗЬЛІТАСНЫ «БОГ» СУЧАСНАСЬЦІ

Тацяна Арцімовіч

У кантэксьце беларускага тэатральнага поля дзейнасьць драматурга Мікалая Рудкоўскага можна сьмела назваць пасьпяховай. Большасьць з напісаных ім п’есаў была агучаная ў форме сцэнічных чытаньняў на шматлікіх фэстах, у тым ліку й за мяжой. А некаторыя творы — «Жанчыны Бэргмана» й «Інфляцыя пачуцьцяў» — атрымалі паўнавартаснае сцэнічнае жыцьцё. Рэгулярна п’есы Рудкоўскага атрымліваюць прызы й высокія ацэнкі прафэсійных экспэртаў, друкуюцца ў замежных тэатральных выданьнях.

Зьяўленьне п’есы «Бог козыту» ў творчасьці Мікалая Рудкоўскага «выпадковае». Яна была напісаная на замову ягонага нямецкага сябра для пастаноўкі ў бэрлінскім тэатры. Паводле словаў драматурга, першапачаткова ідэя напісаць п’есу пра ВІЧ і гомасэксуалізм (пажаданьні «замоўцы») яму не спадабалася. «Яшчэ адна п’еса пра СНІД у маёй творчасьці — гэта залішне, таму што ўжо ёсьць «Белы анёл з чорнымі крыламі». Але я ведаў, што, калі напішу такі тэкст, гэта будзе страшная казка».

Расейскай крытыкаю п’еса «Бог козыту» была прынятая неадназначна. Яна адразу ўвайшла ў шорт-ліст маскоўскага фэсту «Прэм’ера.txt», але прэзэнтацыя тэксту не адбылася, а вакол п’есы разгарэўся скандал. Адзін зь сябраў журы фэстывалю абвінаваціў аўтара ў «блюзьнерстве й пахабшчыне», а сам «Бог козыту» ўзначаліў сьпіс «дрэнных» сучасных расейскамоўных п’есаў.

У Беларусі гэты тэкст быў прыняты больш «мякка», жорсткай крытыкі не зазнаў. Неафіцыйныя тэатральныя колы «казку» Рудкоўскага ацанілі адразу. Летась у сьнежні малады рэжысэр Кацярына Аверкава з акторамі Магілёўскага драматычнага тэатру Ігарам Ламановічам, Русланам Кушнэрам, Ганнай Кушнэр, Ірынай Гурынай, Аленай Крыванос пасьпяхова правялі сцэнічнае чытаньне гэтай п’есы спачатку ў Магілёве, а затым у Менску. Гэтае чытаньне сталася адной з самых жывых падзеяў у тэатральным жыцьці Беларусі, пацьверджаньнем тэзы, што беларускі тэатар у стане ня толькі культываваць «гуманістычныя ідэалы», але выяўляць «захворваньні» сучаснага грамадзтва.

Варта адзначыць, што ў Мікалая Рудкоўскага атрымалася выйсьці за межы «прапагандкай» п’есы пра СНІД: модныя сёньня тэмы сталіся толькі «сымптомамі» катастрофы, якую ўбачыў (ці прадбачыў) драматург. Зьявілася сучасная «казка», і яна сапраўды страшная.

Фабула п’есы немудрагелістая: фатограф Ільля выпадкова знаёміцца з гастарбайтэрам, які вельмі падобны да ягонага папярэдняга палюбоўніка Ціма. Яны становяцца каханкамі. У фінале Ільля атрымлівае «пазытыў» аналізу на ВІЧ і спрабуе разарваць зносіны з гастарбайтэрам. «Цім» вырашае адпомсьціць: ён забівае Ільлю.

Мікалай Рудкоўскі вызначыў жанр сваёй п’есы як «драматычная фотасэсія ў 2-х актах». П’еса сапраўды будуецца са шматлікіх фрагмэнтаў-«здымкаў», якія пасьлядоўна складаюцца ў паўнавартасны альбом-гісторыю. Кожны «фрагмэнт» мае назву: «Чырвоны капялюшык», «Дзюймовачка», «Вынішчэньне немаўлятаў», «Самсон і Даліла» і г. д., — і гэта становіцца важным для разуменьня п’есы. Такім чынам драматург праводзіць паралелі паміж традыцыйнымі архетыпамі чалавечых паводзінаў, мітамі, біблейскімі гісторыямі й іхнымі скажонымі сучаснымі «вэрсіямі».

Мова, якой напісаны тэкст, вельмі жорсткая й бескампрамісная. Сэкс, гомасэксуалізм, «ненармальнасьці», фізылёгія чалавека — усё называецца сваімі імёнамі. Такімі ж «бескампраміснымі» драматург робіць і ўзаемадачыненьні паміж героямі. Яны не шкадуюць адзін аднаго. Каханьне выяўляецца ў форме татальнай жорсткасьці, клопат — у абыякавасьці, рамантычным эмоцыям і перажываньням месца ў гэтай гісторыі быццам няма.

Нягледзячы на тое, што ў цэнтры гісторыі — стасункі Ільлі й «Ціма», цэнтральны канфлікт п’есы палягае ў іншым. Як гэта ні дзіўна для такога сюжэту, галоўныя «двубоі» адбываюцца паміж мужчынам і жанчынай. Ільля супрацьстаіць адразу дзьвюм жанчынам — сяброўцы Еве й сваёй маці.

«Хвароба» Евы — характэрная прыкмета сучаснасьці. Евін муж «ігнаруе» ейнае цела, магчыма, яго таксама больш цікавяць мужчыны. Муж — гей, лепшы сябар — гей, а Ева жадае дзіця. Ня проста жадае — яна яго патрабуе. Жаночая прыродная функцыя дамінуе ў ейнай сьвядомасьці й паводзінах. Каб дамагчыся сваёй мэты, Ева гатовая напляваць на ўсе маральныя прынцыпы й прыстойнасьць. Драматург даводзіць жаданьне жанчыны стаць маці да жывёльнай гістэрыі, якая мяжуе з паталёгіяй, хваробаю.

Ева: *…У мяне няма дзяцей, няма дзяцей, няма. Я ўжо ў лякарні праз гэтае «няма». А муж-прыдурак мне прыносіць кветкі. Белыя ружы! Мне белыя спэрматазоіды патрэбныя… Ён зьдзекуецца з маёй маткі. Божа! Я ж не пяцьдзясят другая жонка эміра, каб да мяне дакраналіся толькі ў навагоднюю ноч… Кожны тыдзень я буду запрашаць у сябе новы чэлес, а потым запрашаць тэст на цяжарнасьць, потым ізноў чэлес, потым ізноў тэст на цяжарнасьць. І так чэлес, тэст, чэлес, тэст, чэлес, тэст, чэлес, тэст, пакуль ня стану маці.*

(З часткі «Тысяча й адна ноч»)

Што гэта? Гістэрыка хворае жанчыны ці падсьвядомае ейнае імкненьне да захаваньня чалавечага роду, якому пагражае небясьпека? Хто ў гэтай сытуацыі становіцца «ахвярай»? Жанчына «фіксуе» ўмовы рэальнасьці, бунтуе супраць іх, таму што жыцьцё чалавека павінна працягвацца. Ейным ворагам становіцца мужчына, які страчвае сваю «натуральнасьць», не разумеючы той катастрофы, якая можа адбыцца.

Але аўтару мала назваць праблему — ён шукае ейныя вытокі. Неадназначным вобразам паўстае маці Ільлі. Мы бачым, як яна, з аднаго боку, цалкам прымае сьветапогляд сына, дапамагае яму (шукае мадэляў для фотасэсіяў). Толькі ў такой «пяшчоце» ёсьць нешта ненатуральнае. Часам



іхныя дыялёгі больш нагадваюць размову палюбоўнікаў, у якой мужчына ўвесь час быццам просіць выбачэньня, а жанчына кожным разам мякка яго адштурхоўвае.

«Дыялёг» з маці становіцца галоўнай тэмаю творчасьці Ільлі, які на працягу п’есы шукае адпаведны вобраз сучаснай «мадоны». Спачатку гэта жанчына-самка (мадэльлю становіцца Ева), потым дзяўчынка зь лялькай ля грудзей, далей — «Мадона-малпа», спроба зрабіць «Эўрапейскую мадону» са сваёй маці (але тая адмаўляецца пазаваць). Лягічным фіналам «экспэрымэнтаў» Ільлі, апафэозам гэтай гісторыі становіцца вобраз «Мужчынскай мадоны»…

Паралельна з пошукам выявы актуальнага «абраза» драматург выводзіць на «сцэну» бога сучаснасьці: ім становіцца Бог козыту.

Гастарбайтэр. *Балюча?*
Ільля. *Ды не. Козытна.*
Гастарбайтэр. *Ты ведаеш, што такое «козыт»?*
Ільля. *Не зразумеў.*
Гастарбайтэр. *Козыт — вялікая рэч. Ён дазваляе чалавеку выйсьці за «межы» свайго цела.*
Ільля. *Ніколі ня думаў пра гэта.*

(З часткі «Вынішчэньне немаўлятаў»)

Гастарбайтэр. *Але ты ведаеш, што другі раз я прасіць ня буду.*
Ільля. *Чаму?*
Гастарбайтэр. *У другім разе няма ніякага сэнсу.*
Ільля. *Усё нашае жыцьцё бессэнсоўнае.*
Гастарбайтэр. *Яно мае сэнс, калі напоўненае бясконцымі сэнсамі. Але яны бываюць толькі раз. Гэта значыць, не павінны паўтарацца.*
Ільля. *Чаму?*
Гастарбайтэр. *Паўторы ператвараюць шчасьце быцьця ў аднастайную бессэнсоўную нуду.*
Ільля. *Паўторы прыносяць нам каштоўны досьвед.*
Гастарбайтэр. *Што было, тое было. Мінулы досьвед мяне не бударажыць. Цешыць толькі навізна. Яна прыносіць прыемны козыт. Калі козытна, хочацца жыць. Козыт — гэта Бог. Мурашкі — гэта анёлы. Мінулае ад д’ябла.*
Ільля. *Я не магу паверыць. Ты ж ня ведаеш журботы…*
Гастарбайтэр. *Так, я не нуджуся. Я жыву. А ты сваімі дробнымі крадзяжамі, фотасэсіямі, намёкамі й адмовамі парушаеш мой графік.*
Ільля. *Я пазбаўляю яго сэнсу?*
Гастарбайтэр. *Маеш рацыю.*

(З часткі «Папялушка»)

Такім чынам, сёньня, на думку аўтара, жыцьцё чалавека будуецца як шэраг «атракцыёнаў», іхны сэнс палягае ў пошуку новых адчуваньняў, дэфіцыт якіх — «нічога не адчуваю» — прыводзіць індывіда ў зону татальнай рызыкі. Пра наступствы такіх «забавак» у момант «асалоды» ня думаеш, яны адыходзяць на другі плян.

«Цім». *Можа, Бога козыту зусім і няма. Але я пра гэта даведаюся, калі пачну станавіцца зусім сталым. А пакуль я малады, я сапраўды ведаю, што ён ёсьць, і мне козытна жыць.*
Ільля. *Можа, і так. (Робіць глыток.) Але я ведаю, што, калі ты станеш зусім сталым, усё, што ты будзеш рабіць другі раз, будзе нашмат лепшым, чым у першы, хоць і ня так козытна.*

(З часткі «Сіняя барада»)

Цэнтральным для разуменьня драмы, што адбываецца на нашых вачох, становіцца апошні дыялёг паміж Ільлёю й маці, калі ён паведамляе ёй пра свой дыягназ. Сын шукае падтрымкі, а сутыкаецца з абыякавасьцю.

Маці. *Я даўно прывыкла да гэтай думкі... Я заўсёды ведала, што ў майго сына зьявіцца жонка… муж… Каханьне зьявіцца. І ты будзеш любіць мяне менш. Я ня стану табе так патрэбная, як раней. Дык чаму я павінна любіць цябе мацней, чым ты мяне? Гэта несправядліва.*



Ільля. *Гэта павінна быць натуральна закладзена…*
Маці. *Павінна. А можа, не павінна. Я жадаю мець роўныя правы на любоў. (Вельмі ціха.) Як геі, эмігранты, уцекачы, так і я жадаю мець такія ж правы на любоў. Але ты мяне так не любіў, як я цябе.*
Ільля. *Я люблю цябе.*
Маці. *І я цябе люблю роўна настолькі, наколькі ты мяне любіш. Больш не магу.*
Ільля. *Ты хаця б вочы хавала, калі такое…*
Маці *(гучней). Так, я люблю цябе менш, чым табе хацелася б, але я цябе паважаю.*
Ільля *(гучна). Што?*
Маці. *Паважаю. І лічу, што гэта больш важна. Ня кожная маці можа пахваліцца тым, што яна паважае свайго сына, а я магу.*
Ільля *(вельмі ціха). Але мне зараз ня трэба павагі, я жадаю любові, спачуваньня, спагады.*
Маці. *А чаму зараз? Чаму ня ўчора? Чаму ня месяц назад?*
Ільля. *Тады мне было добра.*
Маці. *А мне было дрэнна.*
Ільля. *Табе было дрэнна?*
Маці. *А хіба дрэнна бывае толькі табе?*
Ільля. *Але зараз іншая справа. Мяне чакае сьмерць.*
Маці. *А што чакае мяне? Што?*
Ільля *кладзецца тварам на стол. Паўза.*
Маці *(ціха). Ня мучай мяне. Што ты хочаш? Маіх сьлёз? Я не магу плакаць. Не магу. (Глядзіць па баках.) Навошта табе мае сьлёзы? Яны цябе ня выратуюць. І няўжо табе стане лягчэй, калі ты ўбачыш, як твая старая маці забіваецца горам? (Забірае ў сына рэшткі ежы й пачынае есьці.) Будзь мацнейшы. Я змагла. Я змагла перажыць тваю абыякавасьць, і ты перажывеш. Ды й наогул. Не люблю я гэтыя соплі й гістэрыкі. Будзь цынічнейшы. Дык што там у цябе?*
Ільля *(падымае галаву). Нічога ў мяне, мама, няма.*
Маці. *Як няма?*
Ільля. *Так. Я проста хацеў праверыць, як ты мяне любіш.*
Маці *(гучна). Маленькі грэшны выблюдак…*

(З часткі «Гефсіманскі сад»)

«Мадона» адмаўляецца ад свайго немаўля, якога прымае «мужчынская мадона»: на фінальным здымку Ільлю ля грудзей трымае «Цім». Такім чынам драматург канчаткова фармулюе думку пра татальныя скрыўленьні чалавечых архетыпаў і ўзаемадачыненьняў паміж імі. Мужчына больш ня мае патрэбы ў жанчыне, і, як вынік, жанчына ня можа задаволіць свой прыродны інстынкт, а маці, якая неабходная свайму сыну, адчувае ў ягонай прысутнасьці дыскамфорт. Фінальны «пазытыў» на ВІЧ — не канчатковы «ўдар», не пакараньне за «непаслушэнства», гэта, хутчэй, вобраз катастрофы, што пагражае чалавецтву.

П’еса Мікалая Рудкоўскага зрабіла відавочным тое, што беларускі тэатар сёньня ў стане быць актуальным ня толькі на ўзроўні «тут і цяпер» (прэтэнзія да тэкстаў «новай драмы»). Ён можа асэнсаваць праблемы сучаснасьці на больш глыбокім, філязофскім узроўні. Зьяўленьне новых тэкстаў ставіць пэўную задачу перад практыкамі тэатру: пошук новых выразных сродкаў і спосабаў акторскага існаваньня, безь якіх немагчыма паўнавартасна ўвасабляць новыя тэксты.

На нашых вачох зьяўляюцца новыя героі, якія задаюць новыя тэмы й сэнсы. Усё гэта патрабуе іншага ўвасабленьня. Гэта неабходна найперш для таго, каб быць пачутымі.

Merciless 'God' of Modern Times

Taciana Arcimovic

In the context of Belarusian theatre Mikalaj Rudkouski has all the grounds to be described as a successful playwright. Most of his plays have been read at numerous festivals, including international ones. Bergman's Women and Inflation of Feelings have even been staged. Rudkouski's plays are often awarded different prizes and highly praised by experts. They are published in foreign theatrical publications.

In a way Mikalaj Rudkouski wrote The God of Tickling by chance. The play was commissioned by his German friend with a view to being staged at the Berlin theatre. According to the playwright, at first he did not like the idea of writing a play about HIV and homosexuality, 'For me another play about AIDS would be one too many after The White Angel with Black Wings. But I knew that if I wrote such a text, it would be a horrible fairy tale.'

Russian critics' opinions about The God of Tickling split. It was short-listed for the Premiere.txt festival in Moscow, but was not presented there, as one of the jury members accused the author of 'blasphemy and indecency' and the play went to number one in the list of 'bad' modern Russian-language plays.

In Belarus The God of Tickling was more welcome. Mikalaj Rudkouski was able to break away from propagandistic clichés associated with a play on AIDS. The widely discussed subject marked 'symptoms' of a catastrophe seen or foreseen by the playwright. He brought to life a modern 'fairy tale', and it is truly horrible.

The plot is pretty simple. A photographer called Illa meets an immigrant labourer, who looks very much like his previous lover Cim. They become lovers. In the end Illa finds out that he is HIV-positive and tries to split up with his lover. 'Cim' makes up his mind to take revenge and kills Illa. Mikalaj Rudkouski describes the genre as a 'dramatic photo session in two acts.' It is really made of numerous 'snapshots', which have their own names, like Little Red Riding Hood, The Massacre of the Innocents, Samson and Delilah, etc. It is a way of drawing comparisons between traditional archetypes of human behaviour, myths, Biblical narratives and their distorted modern versions.

The language is quite harsh and uncompromising. So are the relations between the characters. They know no pity to each other. Love takes the form of total ruthlessness, care is expressed through indifference, there seems to be no room for any romantic feelings in this story.

Although the play features the relationship between Illa and 'Cim', the core battles are fought between a man and two women. Illa opposes his friend Eva and his mother.

Eva's disease is characteristic of modern times. Her husband ignores her body. Maybe he is attracted to men, too. With her husband and her best friend being gay, Eva wants to have a baby. To get what she wants, she is prepared to dump morality and decency. The playwright takes Eva's desire to be a mother to the extreme, where it borders on a pathological beastly hysteria.

Illa's mother is also an ambiguous character. On the one hand, she fully accepts her son's lifestyle and helps him by finding models for his photo sessions. On the other, this kind of tenderness has something unnatural about it. Their dialogues sometimes resemble those of lovers, where the man is always apologising, while each time the woman gently dismisses him.

The 'dialogue' with his mother plays the central part in Illa's work. Throughout the play, he seeks an image of a modern Madonna. His experiments culminate in The Male Madonna. At the same time the playwright brings forth the modern God, describing him as the God of Tickling.

Immigrant Labourer Tickling is great. It lets you transcend the 'limits' of your body.

...

Immigrant Labourer The past is gone. Past experiences do not excite me. New things only can make me happy. They give you a pleasant tickling feeling. When you feel tickling, you want to live. Tickling is God. To hell with the past.

Illa I can't believe it. You know no sadness.

According to the author, human life now is made of a series of 'fun rides', intended to give a person new sensations. Their lack takes an individual to the total risk zone.

In Illa's all-important dialogue with his mother, when he tells her about his diagnosis, instead of support, the son finds indifference only. The 'Madonna' rejects her baby, who is adopted by the 'Male Madonna': in the final snapshot Illa is being held by 'Cim'. The test result 'HIV-positive' is not a final blow or punishment for 'defiance' but rather an image of a catastrophe that haunts the humanity.



№ 45



Катарына Фрыч «Stilleben», Асноўны праект ILLUMInations, Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
Katharina Fritsch«Stilleben», ILLUMInations, The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

USA

Gloria

Jennifer Allora
Guillermo Calzadilla









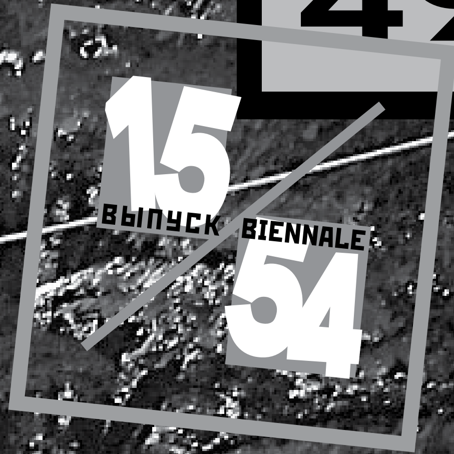



GLORIA
ALLORA & CALZADILLA






15
ВЫПУСК BIENNALE
54
№ 48



STATI VNITI D'AMERICA

Амэрыканскі павільён, Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
American pavilion , The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

Мікалай Рудкоўскі:

«СУЧАСНЫЯ «МАДОНЫ» ПЕРАСТАЛІ БЫЦЬ ПЕРАКАНАЎЧЫМІ»

— «Богам козыту» ты завяршыў сваю трылёгію, куды ўвайшлі п'есы «Сьляпая зорка» й «Жанчыны Бэргмана». Што, на тваю думку, аб'ядноўвае гэтыя тры тэксты?

— Гэтыя п'есы яднае тэма мары. Мы нараджаемся з марай. Але часам здраджваем ёй, і тады гэта «Сьляпая зорка». «Жанчыны Бэргмана» — той выпадак, калі мара можа прывесьці нас зусім не туды, куды мы хацелі, і тады разумееш, што яна была памылковай. А «Бог козыту» — пра тое, як нашыя мары паміраюць.

— Ці азначае гэта, што зараз тэма мары для цябе вычарпаная?

— Зусім не, аднак мары сапраўды часам паміраюць. Але, як кажа герой п'есы Цім-Гастарбайтэр, калі губляеш адзін сэнс, зьяўляецца іншы. Таму мы, напэўна, павінны жыць зь бесьперапынным нараджэньнем новых ідэяў і жаданьняў. Галоўнае, каб яны нас «казыталі».

— Хто для цябе герой «Бога козыту»?

— Козыт.

— Што гэта за вобраз? Ён зьявіўся на ўзроўні адчуваньня ці быў прыдуманы сьвядома?

— З аднаго боку, гэта адбылося выпадкова. Трэба было напісаць п'есу на дадзеную тэму, а для мяне гэта азначае загнаць сябе ў кут. Я прыгадаў словы Кшыштафа Занусі падчас ягонага апошняга прыезду ў Менск пра тое, што бракуе новых герояў, якія б несьлі новыя ідэі. Новая драма з гэтым, напрыклад, ужо не спраўляецца. Складаецца такое адчуваньне, што адзін драматург піша адну й тую ж п'есу, зьмяняецца толькі назва. Таму мне трэба было вывесьці нейкага новага для сябе героя, у якога свая філязофія, свае правілы жыцьця. Так я й прыйшоў да гэтага «казытлівага» пэрсанажа. Вобраз козыту шматплянавы. У кожнага героя выяўляецца свой «козыт». Для маленькай дзяўчынкі зь лякарні гэта першы дотык лялькі да ейнага смочка. А ў Ільлі козыт узьнікае, калі ідзе кроў з носу ці калі ён укалоў палец аб верацяно…

— Форма п'есы — сцэны-часткі — зьявілася адразу?

— Так. Я зразумеў, што рэальную гісторыю пісаць не хачу, а вось казку напішу. Мне было неабходна, каб герой праходзіў праз «кругі»: страшныя лясы, агонь, студні, медныя трубы, ваду й г. д. Ён павінен быў зьдзяйсьняць адкрыцьці, ствараць цуды. Таму я старанна падбіраў кожную назву, шукаў вобраз для кожнай часткі. Але ў выніку так сталася, што гэтая страшная казка атрымалася вельмі нават рэальнай.

— Фінал п'есы — станоўчы ці адмоўны?

— Ён рэальны. У жыцьці казкі, вядома, не здараюцца.

— Гэта значыць, ты пасталеў і зараз ведаеш, што ў рэальнасьці казка немагчымая?

— Я ж казачнік! Як я магу сказаць, што казка немагчымая? У казкі я веру. Проста іх трэба пакідаць для сваёй душы, для блізкіх, каханых, царквы, але розумам усьведамляць, што казак няма. І жыць трэба якраз вось у гэтым адзінстве й барацьбе супрацьлеглясьцяў. Гэта, напэўна, і ёсьць гармонія: адмаўляць казку, але жадаць у ёй жыць.

— Калі заходзіла гаворка пра пэрспэктыву сцэнічнага ўвасабленьня «Бога козыту», ты казаў, што абавязкова павінна прысутнічаць выява жаночых грудзей…

— Так, жаночых, грудзей малпы, дзяўчынкі… З самага пачатку я разумеў, што кожны будзе ўяўляць сваю мадону. Гэта натуральна. Але ў сцэнічнай вэрсіі гэтыя выявы абавязкова павінны ўвесь час прысутнічаць, «вісець» над гледачом. У чытаньнях усё прамаўляецца, але ў працэсе глядач, вядома, забывае, таму «эфэкт» атрымліваецца не канчатковы. Хацелася б, каб спэктакаль жыў у галовах гледачоў і пасьля ягонага заканчэньня, і на наступны дзень… А гэтых «мадонаў» я прыдумаў яшчэ ў студэнцкія гады. Пры напісаньні п'есы проста ўспомніў пра іх.

— Чаму гэта так прынцыпова? Якая роля жанчыны ў гэтым тэксьце? Складаецца адчуваньне, што ў п'есе ёсьць толькі адна жанчына, якую ты ўмоўна падзяліў на некалькі гераінь.

— Гэта мадона, жанчына як мадона, якая можа даваць жыцьцё. Невыпадкова на карцінах, абразах выява жаночых грудзей зьяўляецца знакам чагосьці сьвятога, што корміць, дае. Але часам дзіця можа раптам адмовіцца ад грудзей. Альбо сама жанчына ня можа яго карміць. Ці адчувае яна пры гэтым сябе сапраўднай маці?





— Ці можна тады сказаць, што вобраз «грудзей» у п’есе — як проціпастаўленьне «козыту»?

— І так, і не. Але для мяне галоўнае — гэта парушаная гармонія. Ёсьць маладая маці, дзіця якой не жадае есьці ейнае малако, падсьвядома ці сьвядома, на ўзроўні фізыялёгіі, адмаўляецца ад яе грудзей. Гэта значыць, дзіця нараджаецца, і першае ягонае рашэньне — адмова. Магчыма, з гэтай адмовы й пачынаецца працэс «разбурэньня». Адмова ад грудзей як адмова ад традыцыі, сьвятасьці... Сучасныя «мадоны» перасталі быць пераканаўчымі. Таму мы пачынаем штосьці шукаць, ствараць «новых мадонаў». Знайсьці менавіта тую «мадону», той ідэал і выяву — гэта й ёсьць выратаваньне... Як сказаў Жэня Карняг, у рэальнасьці няма столькі бога, колькі яго прысутнічае ў гэтай п’есе. Хоць некаторыя лічаць «Бога козыту» блюзьнерскім тэкстам. Але, на мой погляд, гэта мая самая «боская» п’еса.

— Як ты думаеш, з чым зьвязанае агрэсіўнае непрыйманьне тваёй п’есы ў пэўных колах?

— Напэўна, гэта проста чалавечыя дурасьць і ханжаства. Гісторыя паўтараецца. Заўсёды былі мастакі, якіх спачатку не прыймалі, не ўспрымалі, вінавацілі. А потым праходзіць нейкі час — і ўсё становіцца на свае месцы. Я прадбачыў такую сытуацыю. Калі напісаў, сам спачатку спалохаўся. Даў сябрам пачытаць: «Скажыце, што я такое напісаў?» — а сам зьехаў на два тыдні ў Канаду. Разумеў, што гэта клясна, але вельмі мучыўся й сумняваўся. Першай падтрымала Каця Аверкава й ажыцьцявіла ў Магілёве сцэнічнае чытаньне. Потым п’еса прагучала ў Маскве ў фінале конкурсу «Прэм’ера». Пазьней расейскі крытык Павел Руднеў у сваім блогу ўключыў «Бога козыту» ў сьпіс лепшых п’есаў 2010 году. Для мяне гэта вельмі паказальна.

— «Бога козыту» чыталі маскоўскія акторы й нашыя. Як ты сам параўноўваеш гэтыя два чытаньні?

— Яны аказаліся вельмі падобныя. Ёсьць нейкія невялікія адрозьненьні ў характарыстыках пэрсанажаў. Але ў цэлым — тыя ж паўзы, лягічныя націскі, музыка ў тых месцах, дзе яна павінна быць. Аднак варта адзначыць, што магілёўская чытка атрымалася больш эстэцкай. Каця сапраўды адчула маю рытміку. Магчыма, таму што мяне ўжо ведае. Каця разумее, што калі ў мяне стаіць клічнік, то інтанацыю трэба павялічыць. Паўзы, шматкроп’і — усё гэта ўлічваецца. У Маскве чамусьці ўсё прайшло на нейкім надрыве, крыку, я гэтага не зразумеў. Але варта сказаць, што супраціў быў як у маскоўскіх, так і ў магілёўскіх актораў.

— Як ты думаеш, ці магчымае зьяўленьне паўнавартаснага спэктаклю «Бог козыту» ў Беларусі?

— У Магілёве гэта практычна атрымалася.

— Так, але гэта прагучала аднойчы. Спэктакаль ня стаў рэпэртуарным.

— Гэта праўда. Але тут я ўжо нічога зрабіць не магу. І загадваць ня буду.

— У п’есе «Дажыць да прэм’еры» ты жорстка іранізаваў, у «Богу козыту» спалохаў і спалохаўся сам. Што будзе далей? У які «кут» ты загоніш сябе наступным разам?

— Ужо нават ёсьць замова. Супакойвае, што далі вольную тэму. Праўда, жанр пакуль ня вызначыў. Усё ідзе пакутліва, можа, слаба прыціскаю сябе да сьцяны... Вельмі хочацца зрабіць яркую, насычаную трагікамічную гісторыю пра сёньняшні Менск. Калі казаць больш пэўна, мяне цікавіць тэма сяброўства. Напрыклад, у большасьці людзей ёсьць сябры, якія абсалютна не зьяўляюцца іхнымі аднадумцамі. Таму што сяброў мы выбіраем не па палітычных ці сацыяльных поглядах. Яны проста ёсьць. І яны могуць абсалютна па-іншаму глядзець на розныя рэчы: адзін, напрыклад, пойдзе на Плошчу, а другі скажа, маўляў, ты дурань ці што. Але мы ўсё адно сябруем. Мне цікава знайсьці мастацкі вобраз для таго, каб гэта перадаць. Але сьвядома быць нейкім парушальнікам спакою не хачу... Я памятаю трагедыю на Нямізе, дзе я быў у той вечар, але цудам у тую «мясасечку» не патрапіў. Цяпер ізноў паўстала тэма мэтро. У тэатральным асяродзьдзі ідуць спрэчкі: ці патрэбная такая актуальнасьць — Няміга, напрыклад? Да сёньняшняга дня я думаў, што не патрэбная. Але ў наступнай п’есе якраз хочацца папрацаваць менавіта ў такой плашчыні. Мне здаецца, такія «актуаліі» — важны для нас момант.

— Гэта памяць, якая нам неабходная...

— Так. З аднаго боку, варта забываць нейкія рэчы, таму што ня трэба жыць у сталым страху. Зь іншага — абавязкова спачатку рабіць высновы... Але ў любым выпадку гэта будзе толькі адной лініяй маёй будучай п’есы. Мне складана будаваць тэкст толькі на адной плоскасьці: вось канфлікт, вось дзеяньне. Важна сумяшчаць некалькі задачаў. Таму адначасова думаю й пра іншыя пляны. Спачатку здаецца, што гэта немагчыма — сумясьціць несумяшчальнае. А потым разумееш, што гэта цудоўна. Напрыклад, як у «Богу козыту»: фотасэсія, мадоны, СНІД, геі, немагчымасьць нарадзіць, узаемадачыненьні з маці, сьмерць, эмігранты і г. д.

— Можаш назваць сябе пасьпяховым драматургам?

— Я як вадалей абсалютна па-філязофску стаўлюся да жыцьця. Мне ня трэба ўсё адразу. Я не разумею сваіх калегаў, якія сядзяць і займаюцца, напрыклад, самапіярам у газэтах ці інтэрнэце. Лепш бы ўсю гэтую энэргію яны накіравалі на самаўдасканаленьне. Насамрэч я, як герой «Бога козыту», адмовіўся б ад усяго дзеля шчасьця. Але, напэўна, мой шлях менавіта гэткі. Таму трэба годна несьці свой творчы крыж, калі іншага ня дадзена.

Гутарку вяла Стася Парай

CENTRAL ASIA

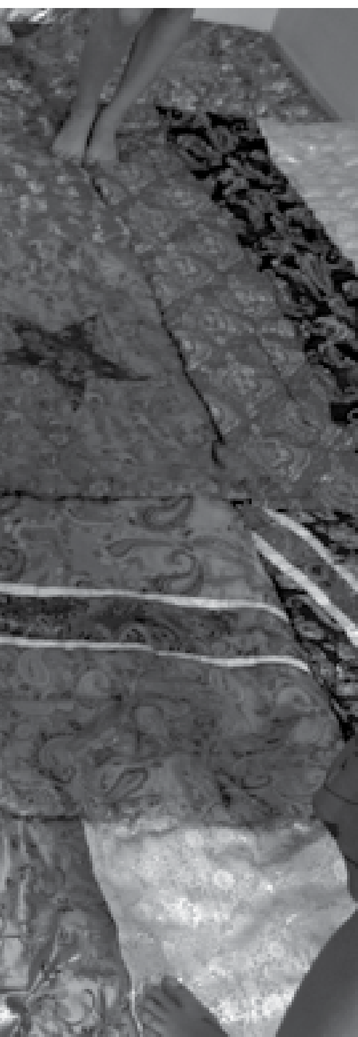


№ 52

15 выпуск / 54 BIENNALE

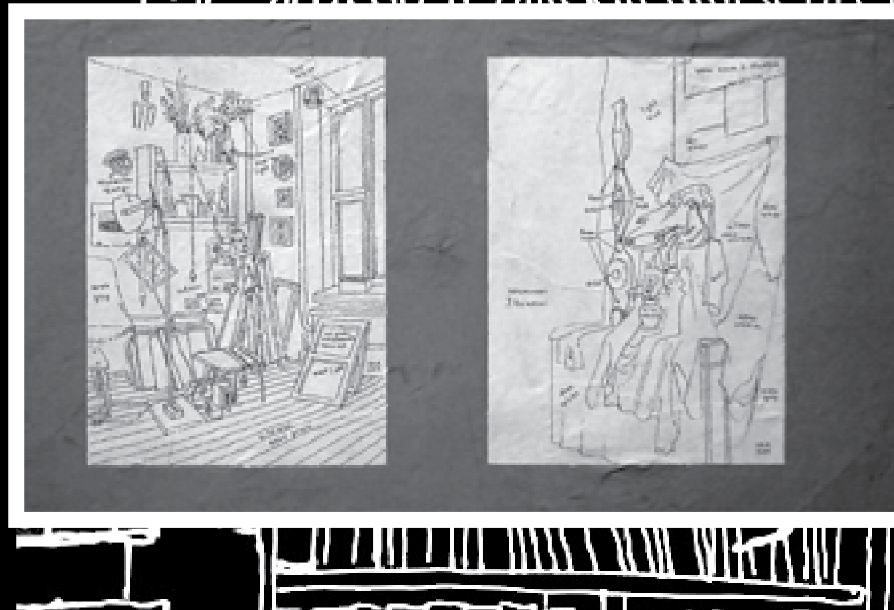






БЕЛАРУСКІ АВАНГАРД: ТРАНСГРЭСІІ Й ПАРАДОКСЫ

Ігар Бабкоў



«Трансгрэсія — гэта гэст, што падыходзіць да скраю», — піша Мішэль Фуко ў адным з самых цёмных і загадкавых сваіх тэкстаў, прысьвечаных Батаю, — і далей, ужо напрыканцы, пасьля разьвітаньня з дыялектыкай і няпэўных намёкаў на магчымасьць новай філязофіі — філязофіі трансгрэсіі — зьвяртаецца да досьведу мовы й мастацтва.

Мова, гаворыць ён, ад пэўнага моманту перастала быць мейсцам, дзе адмыкаецца бясконцасьць: сёньня ў яе цёмным прытулку мы сустракаем сьмерць Бога, сваю ўласную канечнасьць, а таксама скрай і яго пераходы. Мова перастала быць нэўтральным мэдыюмам, перастала выражаць: суб'ект, які патрапляе ў яе павуту, не выяўляе, а выстаўляе сябе — насустрач уласнае сьмерці.

Штомомант ён вымушаны падыходзіць да скраю, выпрабоўваць межы, у нястачы й беднасьці, у нішчымніцы нашага тут-існаваньня.

***

Мова — гэта таксама й мова мастацтва, бо менавіта мастацтва ў нашую эпоху падводзіць нас да скраю й там пакідае. У пачатку стагодзьдзя гэтыя практыкі горда называліся авангардам, а само мастацтва бачылася як выбранае мейсца праўды, у якім усе ўмовы й умоўнасьці чалавечага кону выпрабоўваюцца на трываласьць — і без мастацтва, без прасьвятленьня й ачышчэньня мастацтвам ужо больш нічога ня значаць.

Але калі, у які гістарычны момант мастацтва адважваецца падыйсьці да скраю й зазірнуць на той бок? І што адбываецца там, за скраем?

Можна было б падумаць, што гэта здараецца пераважна ў сьпелых грамадзтвах, насычаных і перанасычаных знакамі й сымбалямі, у якіх усё зьнешняе чалавеку няспынна й няўхільна пераўтвараецца ва ўнутраны досьвед.

У грамадзтвах, што апантаныя праўдай, палююць на праўду. У якіх самі формы жыцьця бачацца як выклік ды выпрабаваньне.

Такім грамадзтвам была Эўропа пераломy стагодзьдзяў: пасьля славутага закліку Бадлера «быць сучаснымі» эўрапейскае мастацтва хоча быць экспэрымэнтальным палігонам чалавечага, пачынае выпрабоўваць межы.

***

За мяжой пачынаюцца досьведы «іншага».

Прыгоды з формай — распад, раскладаньне на элемэнты, індывідуальныя трансмутацыі й пераўтварэньні — і яе вяртаньне. Пікаса, Шонбэрг, дадаісты… Сьпіс досыць доўгі.

Спроба замяніць асновы, правілы гульні «ў мастацтва» — і выхад вонкі, зьмена яго функцыяў — як у Брэхтаўскім эпічным тэатры альбо ў манумэнтальнай прапагандзе Рывэры ці Эйзэнштэйна.

Паўстаюць розныя ўтопіі, у межах мастацтва альбо па-за імі. І адна з самых магутных — іншыя традыцыі, «неэўрапейскія» й «небуржуазныя».

Эўрапейскі авангард адкрывае для сябе й мінулае, — зусім не як аб'ект акадэмічнай вівісэкцыі, а як штосьці жывое й важнае, прастору, у якую можна вяртацца, куды можна збочваць і нават там «заставацца». Бо, як пісаў Гайдэгер у тую эпоху, «мы шукаем грэцкае й ня дзеля грэкаў, а таксама й ня дзеля дасканаленьня навукі». Мы шукаем у мінулым хутчэй тое, «што аднолькава закранае нас і грэкаў у нашым лёсе», і «шлях назад вядзе нас нават хутчэй наперад».

Авангард уключае ў сябе таксама сваю ўласную рэфлексію: мысьленьне імкнецца патрапіць на скрай, выпрабоўвае, разам з мастацтвам, межы й топасы чалавечага.

Гайдэгераўская «Крыніца твору мастацтва» становіцца адмысловым «момантам праўды» эўрапейскага авангарду, а Беньямінаўскі «Лёс твору мастацтва ў эпоху яго тэхнічнай узнаўляльнасьці» — яго антыўтопіяй, найвялікшым кашмарам.

Праўда, пасьляваенныя гады размазалі гэты досьвед трансгрэсіі па акадэмічных пюпітрах, клясыфікавалі й абясшкодзілі, а таксама вывелі на рынак ды зрабілі аб'ектам масавай вытворчасьці й спажываньня.

Новая культурная сытуацыя на Захадзе пачынае апісвацца з дапамогай іншых канцэптаў: кіч, культур-імітацыя, масавая культура, культур-індустрыя.

І момантам праўды становіцца ўжо не Гайдэгер, а Клемэнт Грынбэрг з «Авангардам і кічам» альбо Гі Дэбор з «Грамадзтвам спэктаклю».

Але сёньня мы ўжо не настолькі эўрацэнтрычна наіўныя й разумеем, што авангард — гэта ня толькі Парыская школа й ня толькі Эўропа. Авангард здараецца ў розныя часы й у розных мейсцах. І кожны раз зь іншымі задачамі, з новым скраем.



Юры Алісевіч «Маё асяродзьдзе», Павільён Рэспублікі Беларусь, Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біеннале, 2011
Yuri Alisevitch «My surroundings», Byelorussian pavilion, The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011





Залёны хакі
green military

***

Трэба сказаць, позьнесавецкая цывілізацыя была гатовая да авангарду. Асабліва напрыканцы сваёй гісторыі, у тыя апошнія, перадсьмяротныя хвіліны, калі так хочацца пачуць — альбо нават прамовіць — штосьці важнае пра самога сябе. Апошнія праўды, бяз шырмаў і апранахаў.

І тут пачынаецца самае цікавае. Тое, што выглядала адзіным маналітам — савецкага мастацтва — пры сутыкненьні з трансгрэсіяй, з досьведам уласнага канца пачынае распадацца на розныя зоны, збочвае на розныя хуткасьці. Абнаружвае ў сабе ня толькі запасы культур-разнастайнасьці, розныя мовы мастацтва, але і розныя будучыні.

Яно падзяляецца на розныя авангарды. Кожны з сваім скраем, сваёй праграмай і сваімі ўтопіямі. Часам ня проста непадобнымі, але і несувымернымі.

Беларускае савецкае мастацтва падыходзіць да свайго скраю ў васьмідзясятыя, у часы позьняга камунізму.

У сваіх асноўных, мэйнстрымных формах яно было кічам — у тым значэньні, у якім ужываў гэтае слова Клемэнт Грынбэрг. Мёртвай, акадэмічна акасьцянелай, правільнай імітацыяй клясычных формаў.

У пасьляваенныя часы гэтая адсутнасьць свайго досьведу, неразуменьне, а часам і нежаданьне разумець свой кантэкст хавалася за экстэнсіўным ростам і ў той жа час непасрэдна-дзіцячай гульнёй з формай. Якая нават не ўсьведамляецца чужой, — бо для дзіцёнка ў гэтым сьвеце пакуль усё сваё, ён на ўсё мае права. Беларускае мастацтва гэтай эпохі адначасова мужнае й дзіцячае, але перадусім нерэфлексіўнае.

Адзінае, куды яно не магло патрапіць, гэта ў свой зьмест.

Напрыканцы эпохі пачалі праяўляцца межы й абмежаваньні.

Беларускае мастацтва падыходзіць да скраю сваіх уласных практыкаў.

І тут пачынаюцца парадоксы.

***

Беларускі мастацкі авангард васьмідзясятых — гэта імплёзія: выбух, скіраваны ўсярэдзіну, вынік ня столькі захопу новых тэрыторый, колькі росту ўнутр, раптоўнага ажыўленьня рэчаў, якія яшчэ хвіліну таму здаваліся мёртвымі й непрыдатнымі.

Ён пачынаецца са звароту да традыцыйнай культуры.

Штосьці ёсьць парадаксальнае й у той жа час паказальнае ў гэтым звароце, нешта сугучнае з гэстам тутэйшых рамантыкаў, калі Міцкевіч у «Рамантычнасьці» кідае выклік ня проста асьветніцкаму розуму зь яго мёртвымі праўдамі, а ўсёй сыстэме сацыяльных і культурных іерархій таго часу.

У сыстэме беларускага савецкага мастацтва фальклёр, усе гэтыя бабулькі з раённых дамоў культуры займалі самы ніз культурнай іерархіі.

Беларускі авангард адкрывае за гэтай паверхняй, за гэтым кічам традыцыйную культуру — як грунт і як жывую альтэрнатыву. І гэта ня крок назад. Гэта вельмі падобна на зварот Ейтса да японскага тэатра альбо сутыкненьне Паўнда з кітайскай паэзіяй.

Мастацтва пры гэтым не становіцца традыцыйным.

Натхнёны мадэрнісцкімі праектамі пачатку стагодзьдзя, спрабуючы перакрочыць дазволеныя межы мастацтва, беларускі авангард апынаецца ў прасторы радыкальна іншай і ў той жа час сваёй.

Беларускі авангард адкрывае для сябе й гістарычную традыцыю. Тое, што было пахавана гісторыяй, выдалена на тэрыторыю адсутнасьці, забыцьця, неіснаваньня.

І тады ў агульным памкненьні вярнуць традыцыю знаходзяць сябе разам такія непадобныя Скарабагатаў — у сваёй рабоце зь беларускім музычным архівам, «Унія» Кірылы Насаева і, напрыклад, «Стары Ольса».

І самае нечаканае: мастацкі авангард васьмідзясятых адкрывае для сябе свой кантэкст, уласнае грамадзтва. І як тое, што рэальна існуе, і як тое, што магло б быць. Як адзін з мастацкіх праектаў. За бадзёрай паверхняй беларускага савецкага гораду абнаружваюцца сьляды выдаленых, рэпрэсаваных тыпаў культуры.

Урэшце сама Беларусь становіцца адным з мастацкіх праектаў. Становіцца авангардам, мастацкай утопіяй.

Можна было б сказаць, што тады проста не было іншага мейсца для гэтай утопіі. Толькі тэрыторыя мастацтва. І што сёньняшняя Беларусь — ясна, не ў фізычнай рэальнасьці, а ў сваіх ідэальных, эйдэтычных формах — можа быць убачана як ускосны прадукт мастацкага й літаратурнага авангарду васьмідзясятых.

***

Беларускае мастацтва васьмідзясятых — у экспэрымэнтальных, авангардных практыках — падыйшло да скраю, зазірнула на той бок.

І знайшло там ня проста новыя формы, новае мастацтва альбо новага чалавека. Яно нарэшце знайшло свой кантэкст, сваю краіну.

Сваю Беларусь.

UKRAINE

Post-vs-Proto-Renaissance

Oksana Mas



15 выпуск
Biennale 54

57 №

15 выпуск

biennale 54



BELARUSIAN AVANT-GARDE: TRANSGRESSIONS AND PARADOXICALNESS

Igor Babkou

Transgression is a gesture that comes to its limit, says Michelle Foucault in one of his most obscure texts, where, following some vague suggestions at a possibility of a new philosophy of transgression he addresses language and art.

He argues that language has ceased being a place to reveal the infinity. Today, in its dark refuge we face the death of God, our own mortality, as well as the limit and what transcends it.

****

Language, among other things, is the language of art, for in our time it is art that takes us to the limit, only to leave us alone there. In the early 20th century such practices bore a proud name of the avant-garde and art was viewed as the house of truth, which put to the test all conditions and conventions of human existence.

When exactly does art dare to come close to the limit and take a look at the other side? And what is there beyond the limit?

One might think it happens in highly developed societies, replete with signs and symbols, haunted by and hunting for the truth, where life itself is seen as a challenge.

The Europe of the late 19th – early 20th centuries was that kind of society, aspiring to become a trial field for what is human and beginning to probe the limits.

****

Beyond the limit, the Other comes forth, including experiments with form, its transmutations and transformations, as well as changing the functions and the rules of the game called art. There are all kinds of utopias emerging, inside or outside art. The avant-garde also includes self-reflection, the thought trying to come to its limit and probing alongside art the limits of what is human.

The Source of a Work of Art by Heidegger appears to be the moment of truth for the European avant-garde, whereas The Fate of a Work of Art at the Time of Its Technological Reproduction by Benjamin becomes its anti-utopia and its worst nightmare.

However, in the post-war period transgression was brought to the market and turned into an object of mass production and consumption. The new cultural reality in the West came to be described through such concepts as kitsch, mass culture and cultural production. Instead of Heidegger, the moment of truth finds itself in Clement Greenburg with his Avant-garde and Kitsch or Guy Deborg with his Society of Spectacle.

****

The late Soviet civilisation was ready for the avant-garde, particularly when it was on its deathbed, when it was so important to hear or maybe even pronounce something about its true essence. The final truth, free from all disguises.

Faced with transgression and its own death, what had looked like monolithic Soviet art began to split into different areas, revealing not only potential for cultural diversity and different artistic languages, but also different versions of the future. It split into different avant-gardes, each with its own limits and utopias, which were often incommensurate and incompatible.

Soviet Belarusian art came to its limit in the 1980s, during the late communist period. In its mainstream forms it was kitsch as described by Clement Greenburg, i.e. a dead academic imitation of classical forms. Lacking understanding of its time, Belarusian art of the epoch was both courageous and childlike in its games with the form, but in the first place it was unreflective.

It could not find its meaning.

As the epoch was coming to an end, its limits and limitations came to the fore. Belarusian art came to its limit.

Here is that paradoxes begin.

****

The avant-garde in the Belarusian art of the 1980s was an implosion, resulting from a sudden revival of things that had looked dead just a moment before.

Paradoxically enough, it began by turning to traditional culture. In the Soviet art system, it belonged to the lowest strata of the cultural hierarchy. Beneath the surface and the kitsch the Belarusian avant-garde discovered traditional culture as the foundation and a living alternative. In a similar way Yeats turned to the Japanese theatre and Pound encountered Chinese poetry.

Inspired by the early 20th century modernist projects, trying to transcend the fixed limits of art, the Belarusian avant-garde found itself in a dramatically different, yet its own space.

Most surprisingly, the avant-garde of the 1980s discovered its own context and its own society, both real and the one that could exist as an art project. Beneath the enthusiastic surface of the Soviet Belarusian city the avant-garde revealed the traces of repressed culture.

In the end, Belarus itself became an art project. It turned into the avant-garde with its artistic utopia.

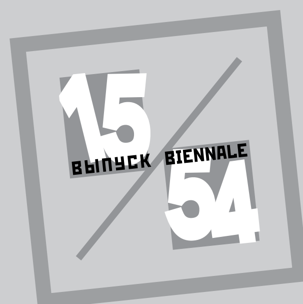
One can say that the utopia at the time could only have found its expression on the territory of art. And today's Belarus in its ideal forms can be seen as a by-product of the avant-garde in the art and literature of the 1980s.

****

The Belarusian art of the 1980s in its experimental avant-garde practices came to its limit and looked at the other side. What it found there was not just new forms, new art or a new man. It finally found its own context and its own country.

Its own Belarus.

Адрыян Віляр Рояс «Забойца вашай спадчыны» (фрагмэнт), Павільён Аргентыны, Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біеннале, 2011
Adrian Villar Rojas, Pavilion of Argentina, The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011



MORE SILVER THAN GOLD

ENOUGH (GOLD) TO MAKE IT SHINE

MORE THAN ENOUGH

15 ВЫПУСК BIENNALE 54

Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

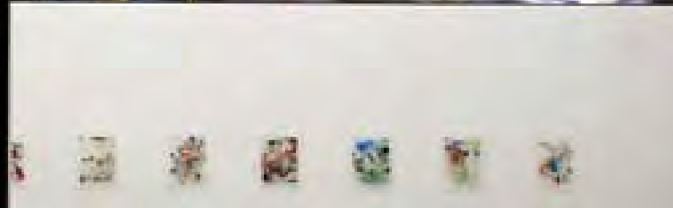
BELGIUM

Feuilleton

Angel Vergara

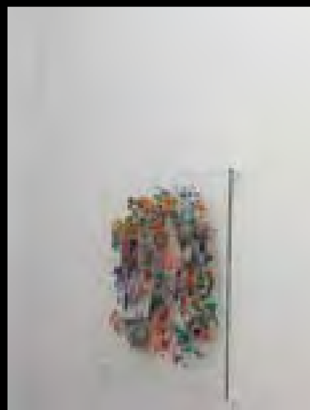










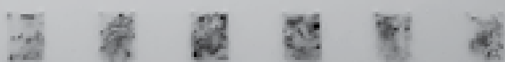












Feuilleton
BELGIO

Маргарыта Аляшкевіч

10 THINGS TO HATE ABOUT YOU, MY LITERATURE

Беларуская літаратура ўяўляецца наборам стэрэатыпаў. Суайчыньнікі, якія чытаюць пад адукацыйным прымусам, маюць прыблізна такі набор: вёска, вайна, купалаколас, апісаньні прыроды, нудоцьце, незразумелая мова. Выкладчыкі, крытыкі ды іншыя дасьведчаныя кампаны граюцца са сваімі кубікамі, напрыклад, такімі: фальклёр, цнота, разбэшчанасьць і сэрвільнасьць. Распавядаю, натуральна, пра тое, што мне па скуры драпае найбольш. Мерылася высьветліць, адкуль бяруцца стэрэатыпы й як іх пазбавіцца — як той казаў, смачны жабе гарэх, ды зубоў Бог ня даў. Таму проста лічу да дзесяці.

Нудоцьце

Невясёлая старонка
Наша Беларусь:
Людзі — Янка ды Сымонка,
Птушкі — дрозд ды гусь.
Янка Купала («Зь песень аб сваёй старонцы»)

Вацлаў Ластоўскі амаль ня сто гадоў таму дакараў нашых пісьменьнікаў за аднастайны перапеў адных і тых жа тэмаў і вобразаў. І што? Бытта ў ваду глядзеў — даперапяваліся. Зараз, калі інфармацыі так шмат, глузды камбінуюць яе пэўнымі блёкамі, падобнае да падобнага, у адну скрыначку — і цэтлік зьверху. А ўсё рэдкае, незвычайнае, адзінкавае й негабарытнае, што ня лезе ў стандартны модуль, выкідаецца са сьвядомасьці. Вось, скажам, Янка ды Сымонка. Дзеля сваёй цікаўнай натуры павыпісвала імёны герояў «вясковай» прозы сярэдзіны мінулага стагодзьдзя: Фэлька, Стасюк, Юлік, Лявон, Андрэй, Рыгор, Зыгмусь, Юрась, Язэп, Мацьвей, Хведар (Тодар), Тарас, Астап, Віктар, Геронім, Фабіян, Тамаш, Кузьма, Раман, Халімон, Міхал (з варыяцыямі), Барыс, Марцін, Улас, Мікіта, Яўхім, Якуб, Юзік, Антоні, Ксандар, Павал, Пятрусь, Габрусь, Кастусь, Зьмітракі самых розных разводаў… Гэта толькі пра «людзей», а ёсьць жа яшчэ кабеты.

Тое, што адбываецца паміж героямі, таксама ўкладаецца ў кампактныя скрынкі. Спакойнае працоўнае жыцьцё вёскі, сямейна-амурныя турботы, потым катаклізм — калектывізацыя ці вайна, раскрыцьцё характараў. Слабая дынаміка сюжэту, вядомыя калізіі, аднолькавыя імёны — як тут не пераблытаць, не зьляпіць усю літаратуру ў адзін камяк. Ну ці ў некалькі камякоў — паводле часавых пэрыядаў або тэматычных дамінантаў.

Возьмем, да прыкладу, майго ўлюбёнца Лукаша Калюгу. Вельмі самабытны празаік, калярытны — аж зямлёй ды здорам, здаецца, тхне. Самы буйны ягоны твор — аповесьць «Ні госьць ні гаспадар»: герой павучыўся ў мястэчку, вярнуўся на вёску, нудзіцца, ходзіць на маладзёвыя гулянкі, ладзіць суполку, хату-чытальню й тэатар. Шыкоўныя замалёўкі вясковага жыцьця, неацэнныя гастранамічныя ды этнаграфічныя зьвесткі — але дзе, елкі кашлатыя, інтрыга? Дзе, увогуле, дзеяньне? Якую гісторыю хоча распавесьці аўтар?

Ці яшчэ адна зацемка: ёсьць у раньняга Коласа твор «Нёманаў дар». Там два хлопцы ня могуць падзяліць лапік зямлі й дзеўку. Станоўчы герой — Васіль, дзеўка — Ганна. Нічога не нагадвае?

Альбо вось: у «Соках цаліны» Цішкі Гартнага, першай спробе пралетарскага раману, Зося кахае галоту-Рыгора, а бацькі сілком выдаюць за багацея Васіля — Мележ дый годзе, толькі імёны зьмяніліся. Нават ня ўсе. Між іншым, гераіня «першай спробы беларускага раману» — «Золата» Ядвігіна Ш. — таксама Зося. Ну хто ж тут разьбярэ?

Сюжэтаў можа быць усяго чатыры, як налічыў Борхес. Матываў ды актантаў можа быць лічаная колькасьць, як давялі структуралісты. Нават імёны герояў могуць паўтарацца, прытым у межах аднаго твору, як у Маркеса. Але хоць ты дробным лістом перад чытачамі рассыпся — нудоцьце гэтая вашая беларуская літаратура, дый годзе. Літаратура неталенавітая? Ды быццам бы не зусім каб. Выкладаюць няправільна? Ну дык свае галовы быццам бы ёсьць, каб чытаць і разьбірацца…

Вёска

Зямля й права на ёй гаспадарыць — вельмі файныя тэмы. Нам і дасюль ёсьць пра што тут пагаварыць, у тым ліку — у сьветапоглядным і агульнадзяржаўным маштабе. Але кожнаму асобнаму чалавеку мала справы да дзяржаўных клопатаў, яму б меншую кашульку — ды бліжэй да цела. Чаму выфранчаны Купала ў віленскай кавярні піша пра цёмную вёску й лапці на нагах? Усе грошы на каву пайшлі, а на гамашы не хапіла? Не, гэта хутчэй ахматаўскае — там яго народ няшчасны быў. Зыходзячы з гэтае лёгікі, сёньняшні народны геній павінен пісаць іншыя песьні жальбы — пра аднапакаёўкі, у якіх жывуць і грызуцца тры пакаленьні й сабачка, пра грабеж ЖЭСаў і гвалт у цёмных дварах спальнікаў. Ня ўся зямля й наша месца на ёй, не пачэсны фальксваген-пасат (©Анка Ўпала) між народамі й нават ня ўласны надзел сярод пустак-балот, а трохпакаёўка па лініі мэтро. І пажадана ў дарунак.

Але што гэта: «Зноў пра вёску!..» — плачуцца студэнты над кожным новым шэдэўрам XX стагодзьдзя. Такое адчуваньне, што «вёска» — гэта нафтавае радовішча, на якое пашчасьціла натрапіць беларускай літаратуры. Нафту цягнулі-цягнулі, усю выцягнулі — і зямля з грукатам правалілася ва ўтвораныя пустоты. І цяпер, калі ў студэнтаў на заліку пытаюць, пра што «Вёска» Федарэнкі, — тыя без сумненьняў адказваюць: «Пра калектывізацыю». Нават не падумаюць чытаць.

Я іх разумею. Стэрэатыпная вёска — гэта крыўда (панамі сялян, заможнымі бедных, камуністымі некамуністых etc.), нястача, бруд, цяжкая фізычная праца, дробныя інтарэсы, прыземленыя зацікаўленьні, немудрагелісты адпачынак у карчомцы, на прызьбе ці на печы. Ня надта прывабна.

Што рабіць: выкінуць наплеш усю літаратуру пра вёску ці неяк прыстасаваць да сёньняшніх патрэбаў?

У вёсцы столькі нявыкарыстаных магчымасьцяў — ды хоць бы для турызму, калі ўжо не казаць патасных словаў пра ўсталяваньне адмысловай ідэнтычнасьці й нацыянальны годнасьць. Саламяныя стрэхі, паганскія замовы, куваткі — чым болей мы ведаем пра колішні вясковы побыт, тым болей можам — банальна — на ім зарабіць. Шмат дранікаў у аднаго турыста не запхнеш. А калі замест дранікаў прапанаваць цэлае мэню з бацьвіньнем ды піўною поліўкай, зь верашчакай, капыткамі, паўгускамі, рысам з шафранам, ну й малмазіяй ці іншай якой акавітай…

Дахі гонтай крыць нямодна — лепей сонечнымі батарэямі. Таму варта было б перакуліць навучальныя праграмы з ног на галаву й пачаць з таго, што дзеці ведаюць, бачаць вакол сябе. Дзяўчаткам на першым курсе даваць не «Прысягу над крывавымі разорамі» (над чым-чым?), а «Лета» Югасі Каляды. Хлопцам — не



«Сымона-музыку», а «Любіць ноч — права пацукоў» ці, ну ня ведаю, «Ваніты» Сяргея Календы (калі праўда, што чытача трэба сьпярша ўразіць — даць па пысе, схапіць за каўнер, — дык сама тое будзе).

Што больш знаёма й жадана школьнікам — грэбля ці ноўтбук, вязьмо ці фоцік? То ж бо то. Куды цікавей чытаць, калі можаш пераўвасобіцца ў герояў, калі пазнаеш рэаліі і, перапрашаю, словы. Таму ў нейкім сэнсе «Палеская хроніка» Марыйкі Мартысевіч лепшая ад мележаўскай. Яна лепей наладжвае кантакт.

А калі кантакт наладжаны, калі чытач прызнаў беларускую літаратуру сваёй — от тады ўжо можна спакваля падводзіць да думкі, што была калісьці вёска, і была яна о-го-го якая. І ўсе ў Строчыцы: мацаць саламяную страху ды аплятаць бульбяную кішку. Ці дранікі, Бог з вамі. А на дэсэрт — «Рыбін горад» Наталкі Бабінай — смаката!

Купалаколас

Яшчэ можна прапаноўваць курс беларускай літаратуры як альтэрнатыўную службу. Хаця ў выбары паміж кірзачамі й Цішкам Гартным я б раіла першае.

Для маладога байца будзе зубадрабільнае выпрабаваньне. Сьпярша вывучаецца старажытны пэрыяд — ад XI да XVII стагодзьдзя. І гэта нонсэнс, бо навучэнцы ня ведаюць ані мовы — старaславянскай / старабеларускай, ані рэаліяў стварэньня гэтай літаратуры. Калі ўжо Бахцін бедаваў, што ня можа прачытаць сярэднявечную літаратуру з пазыцыяў тагачасных людзей, дык дзе ўжо нашым курсантам. Чым большая часавая й культурная адлегласьць — тым больш намаганьняў для разуменьня тэксту. (Усе гэтыя хронікі... «Слова пра паход Ігаравы» на першым курсе... У першым клясе музычнай школкі граюць эцюды й сабачы вальс, а не экспромт-фантазію Шапэна.)

Затым ідзе XIX стагодзьдзе. Жарсьці, прывіды, прыгоды — вельмі, вельмі добрае чытво. Але па-польску. І доўга будзе даходзіць, што гэта сапраўды нашая культура. Прынамсі, да таго часу, пакуль у старасьвецкіх маёнтках застаюцца «палацы спорту», сармацкі партрэт ляжыць у чужых запасьніках, а Крэва наведнікі расьцягваюць на сувэніры.

Потым альтэрнатыўшчыкаў чакае вірлівая мяжа стагодзьдзяў — і бах! Бедныя хаткі, таполі, бярозкі, усюды панурыя людзі (М. Багдановіч). Палацы папалілі, цмокаў зьелі, вярнуліся ў дзікасьць і ўсталявалі вялізны татэмны слуп з тварамі вусатых дзядзькаў. Вянчае пастод выява парнага баства Купалаколаса: адзін твар глядзіць на захад, другі — на ўсход. Але для сусьветнага валадараньня трэба яшчэ двух — Багдановіч і Гарэцкі цудоўна дапаўняюць айчынны тэтраморф.

20–50-я гады з рэпрэсіямі й вайною, водгульле савецкага шасьцідзясятніцтва, шчыраваньне філёлягаў у 70-я, галоснасьць і перабудова, шалёныя дзевяностыя й зацятыя нулявыя, рознае вызначэньне панятку «сучасная» для літаратуры, павелічэньне сьпісаў чытаньня за кошт рэабілітаваных аўтараў і вернутых эмігрантаў — усё гэта мізарнее ў цені Купалаколаса. І тут справа ня столькі ў таленце рэальных Івана Дамінікавіча й Канстанціна Міхалыча, колькі ў мэханізмах тварэньня міту.

Чаму на вокладках школьных падручнікаў цьвяток радзімы васілька? Прапаноўваю для разнастайнасьці прапісаць там бульбяную квецень і каларадзкага жука, адразу жыцьцёвая драматургія зьявіцца.

Пакуль тое, праграмы й падручнікі застаюцца, а курсанты вышываюць шпаргалкай на анучы: НЗ ад Ко, ТУТ ад Ку.

Вайна

Кожны папулярны рэсурс вам скажа, што «тэма Вялікай Айчыный вайны, да якой звяртаюцца пісьменнікі як старэйшага, так і малодшага пакаленняў, стала вызначальнай для сучаснай беларускай літаратуры» (правапіс во гэтай крыніцы: http://library.by/shpargalka/belarus/b-literature/001/blt-002.htm). Цікава прасачыць зьмены вакол усёй-праўды-праўды-правайну (маю наўвеце «Я з вогненнай вёскі» (1975) Адамовіча, Брыля й Калесьніка, а таксама тое-сёе з Алексіевіч): калісьці яна прарывалася да чытача ледзь ня з боем, а зараз успрымаецца як надакучлівае паўтарэньне.

Усярэдзіне стэрэатыпу магчымыя дапаўненьні. Тым, хто легалізуецца па адной прыкмеце, дазваляецца парушаць правілы па другой: айцузаснавальніку Гарэцкаму можна пісаць пра іншую вайну, імпэрыялістычную, Мележу пасьля вясковага эпасу можна дараваць «Сьцежкі-дарожкі» ды міжрэвалюцыйныя мітрэнгі інтэлігенцыі (нават дапушчаецца ўключэньне раману ў сьпіс для дадатковага чытаньня)... Але: вайна ў нас адна, затое вялікая.

(А Грунвальд, скажаце вы. А Грунвальд — гэта нямецкая вёсачка, і што нам да яе? А рокаш? Гэта ўвогуле нейкае незразумелае слова. А паўстаньні пасьля падзелаў Рэчы Паспалітай? Дык тое ляхі за сваю дзяржаву змагаліся. А Слуцкі збройны чын? Ведаць такі ня ведаю.)

Пачатак саракавых гадоў мінулага стагодзьдзя быў для нашых пісьменьнікаў, як ні дзіўна, глытком свабоды — адсюль росквіт тадышняй паэзіі. Быў часам духоўнага ўздыму й народнага яднаньня: пошук унутраных ворагаў не забыты, але ссунуўся крыху назад, да заградатрадаў, а наперадзе — наперадзе быў зьнешні вораг, дужа добра бачны, і гэта заўжды згуртоўвае. Перад агульнай бядой нават сюррэалісты кідалі свае сюррэалістычныя вытрыбенькі й пісалі так, каб людзі разумелі.

Ну як жа такі патэнцыял — уздым таленту, даступнасьць — ды не скарыстаць? Скарысталі, і дасюль спрабуюць карыстаць. Само нараджэньне беларускай нацыі сучасная ідэалёгія ледзь не прыпісвае вайне — і ў гэтым ёсьць доля праўды, калі мы лічым членства ў ААН вяршыняй этнагенэзу.

Але гляджу я на сьвяткаваньне чарговых ваенных угодкаў і думаю. Няўжо мелі рацыю два Вісарыёны? Адзін, Бялінскі, казаў, што старажытныя тэксты, усе гэтыя помнікі пісьменства ня маюць ніякага дачыненьня да сучаснай яму расейскай літаратуры — паводле ягонай лёгікі, мы мусім адкідаць кожны папярэдні пэрыяд літаратурнага разьвіцьця як нянаш (што, у прынцыпе, і робіцца). Другі, небялінскі, высьцеліў мапу Беларусі касьцьмі — а цяпер яму яшчэ й дзякуй кажы?

Нягледзячы на, а мо й дзякуючы чаму, ВАВа стаіць асобным прадметам ва ўнівэрсытэцкіх праграмах; штогод да «Сьвята Вялікай Перамогі» сярод школьнікаў-студэнтаў праводзяцца віктарыны, ладзяцца конкурсы творчых работ і г. д., і да т. п. Молімся на мірнае неба, смалім неразумных немаўлят на вечным агні Круглай плошчы, а муміі ходзяць па безыменным праспэкце й бразгаюць мэдалямі.

У такім кантэксьце — гіпэртрафіі ваеннай тэмы на дзяржаўным узроўні — любы твор пра вайну будзе ўспрыняты, мякка кажучы, не зусім адэкватна. Хіба што волат Быкаў выломваецца з гэтага стэрэатыпу, — каб тут жа патрапіць на татэмны слуп...

Прырода

Васількі ў жыце, каласы пад сярпом — для беларуса рэчы сакральныя. Тым больш прасторы для прафанацыяў.

У 1913 годзе Власт патрабаваў ад пісьменьнікаў вучыць нас «любіць і разумець гоман бору, плеск вады ў сонцы, задуму зьмеркоў, яснату ўсходоў». То быў шчасьлівы час для літаратурных крытыкаў — іх чыталі, да іх прыслухоўваліся. Знаходзіліся, вядома, і тыя, якія ад стараннасьці разьбівалі лабы.

Можна было б замацаваць апісаньне прыроднага хараства ў нашым літаратурным каноне, як у японцаў — у клясычнай танка прыроднае слова такое ж мусовае, як дакладная колькасьць складоў і чарга-

ваньне сылябічных групаў. Адзінае, што не дае нам так зрабіць, — гэта пачуцьцё меры, якое некаторым творцам здраджвае. І калі ў Кузьмы Чорнага ў апавяданьні «Хвоі гавораць» хвоі, выбачайце за таўталёгію, гавораць сапраўды й нават муха на назе героя поўзае ня проста так, дык «Сокі цаліны» Гартнага (так-так, я вельмі люблю гэты твор, вы слушна здагадаліся) даюць прыклад злоўжываньня прыроднымі апісаньнямі. Закаханыя маладзёны вяртаюцца зь лесу, дзе хлопец адмовіўся ад прапановы дзяўчыны ўзяць ад яе ўсё, што яму толькі патрэбна. Вось перажываньні дзеўкі: «“Ой, што ж ён падумае!” — адрыгнулася ў ёй дамастроеўская мараль дзедзіцкага асяродзьдзя». А потым на працягу трох (!) буйных (!) абзацаў каханыя захапляюцца велічнай карцінай сялянскіх хат, лесу й поля, міма якіх вяртаюцца ў мястэчка; адзін толькі выпішу: «Быў ужо зусім адвячорак, і сонца вісела над лесам, то яго праменьні, пападаючы ў вокны хат, адбіваліся залацістым водсьветам. А калі глядзець на поле, то таксама нельга было нацешыцца: такі прыгожы вобраз ляжаў перад імі! Ужо нелапое жыта, аблітае чырвоным заходзячым сонцам, мела нейкі асаблівы, ні то масяндзовы, ні то бурачны колер і, гойдаючыся ад ціхага ветру, катала роўныя, доўгія і крывыя скруткі, з аднаго боку чырвона-бурыя, а з другога бела-зялёныя». Ня веру, што пасьля падзеяў у лесе Зосю з Рыгорам пераймае нейкі пэйзаж, а ня тое, што адбылося й не адбылося між імі. Ня веру — і не заглынаю гэтыя прыгажосьці, марна аўтар стараўся.

Ды каб ён адзін. Рэдакцыі літаратурных выданьняў заваленыя графаманскімі опусамі на тэму красы роднага краю. Хоць уводзь квоту на прыродныя апісаньні: хто перабраў — хай плаціць.

Мова

Маем пытаньне куркі й яйка: ці то мова як знак бяды (В. Акудовіч) адвадзіла ад чытаньня на ёй, ці то нудная літаратура скампрамэтавала мову. Як бы там ні было, а чытаць па-беларуску народу зараз цяжка. Мова адыходзіць, дакладней — мову адыходзяць, зь невялікімі перапынкамі, ажно ад 1933 году. І што цікава — пад націскам русіфікацыі разгубіліся нават натуральныя носьбіты. Мая бабуля даўней зьедліва пыталася ў кожнага навасьпечанага беларусца, ці ведае ён, што такое імбрык. Аж вось нядаўна патэліла ў скрусе: чытала Караткевіча й шмат словаў не зразумела. Караткевіча, заўважце, а не Калюгу.

Забываньне мовы праз адсутнасьць практыкі — вядомая праблема. Яшчэ адну спараджае імпэтнае супрацьстаяньне русіфікацыі. Кодавая назва праблемы — «натуралёвы шыявяз»[1] , і сюды ўваходзіць цэлы комплекс зьяваў: вяртаньне забытай лексыкі розных эпохаў, замена расейскіх словаў і калькаў нерасейскімі (польскімі, украінскімі), вымудрэньне нэалягізмаў паводле прынцыпу «абы не па-расейску» ды шмат чаго яшчэ — я не мовазнаўца, таму называю толькі тое, з чым сама сутыкалася. (Да прыкладу, «малмазію скромна півалі» ў «Прамове Мялешкі» (XVII стагодзьдзе), якую я, на шчасьце, чытала з камэнтарамі. А потым тое дарагое віно нетутэйшага гатунку добра адгукнулася ў «Янках» Ахроменкі — Клімковіча.) У выніку сёньня па-беларуску можна напісаць так, што натуральны носьбіт надоўга ўвойдзе ў ступар[2].

Нарэшце, ёсьць праблема правапісу. Сьпярша трэба разабрацца, які правапіс клясычны, затым усьвядоміць вялікую колькасьць варыянтаў у межах нетаркамаўкі, яшчэ лацінку засвоіць — шмат складаных апэрацыяў. Вось дзяржава й паклапацілася аб выпростваньні шляху суграмадзянаў да друкаванага слова. Так, кагосьці зь нязвычкі пужалі паўсюдныя мяккія знакі, а яшчэ яны лішнюю паперу ад'ядалі… Але забарона тарашкевіцы прыпала акурат на той час, калі асыміляцыя па мяккасьці конча забылася й для дакладнага вымаўленьня трэба рабіць мусовым мяккі знак у слове «сьнег».

Сябры зьвяртаюцца да мяне, каб я пераклала «на мову» (sic!) — каму пару словаў для артыкула ці хатняга заданьня дзяцей, каму тэлесюжэт, каму анатацыю да дысэртацыі… Усім чыста кажу: «Ды я ж мовы ня ведаю як сьлед, вы што!» А ўсё адно зьвяртаюцца, і начхаць ім на няправільныя канчаткі.

Недзе ці не ў Рыгора Барадуліна сустрэла, а цяпер не магу адшукаць выказваньне: даўнейшыя пакаленьні бачылі слова ў расе — а нам, цяперашнім, яно дасталося ў цэляфане. Пэсымістычна — але толькі на першы погляд. Бо цэляфан не гніе, у ім слова можа доўга захоўвацца. Мо датрывае да таго часу, калі знойдуцца айчынныя масарэты, расчытаюць нашыя тэксты, праставяць неабходныя для дакладнага вымаўленьня значкі — і ўзбудуюцца сьцены Ерусалімскія. Толькі вось — ці напісалі беларусы нешта такое, што варта й праз стагодзьдзі расчытваць?.. Ізноў вяртаемся да пытаньня куркі ды яйка.

Цнота / разбэшчанасьць

З чаго павялося, што ў беларускай літаратуры няма сэксу? Ці то ад купалаўскай паэмы «Яна і я», дзе пра супольную працу мужыка ды кабеты цэлыя разьдзелы, а пра любошчы паўслоўка: «…за грудзьмі белымі сачу»? Ці ад хаваньня інтымнага дзёньніка Багдановіча? І як магла замацавацца такая думка — пасьля Зарэцкага, пасьля Мележа? Нагадаю любоўныя пэрыпэтыі аповесьці «Голы зьвер»: самец Яроцкі ня проста спакусіў Лідачку, але і разбэсьціў, зацягнуў у прытон, дзе любіўся зь ёю прылюдна, а потым іншым ахвотным дзеўку саступіў. А мележаўскі Яўхім, памятаеце, пасьля няўдалых залётаў да Ганны адвёў душу на Хадосьцы, потым і на Ганну сьляпіцаю лез, кофту парваў…

Іншая справа, што ў нашай літаратуры шмат ядуць і п'юць, а вось спаражняюцца недзе за кадрам. Калі мы згадаем, як шмат значыць дэфэкацыя ў народнай культуры й, чаго саромецца, у рэальным жыцьці, дык міжволі запытаем сябе, а ці ёсьць клясычная беларуская літаратура такой ужо народнай. Дзеля цікаўнасьці перачытайце нашыя «ананімныя» паэмы. Ці там стэрыльна?

Нешта спадабалася мне ставіць пытаньні — то яшчэ колькі: каму на карысьць, што беларусы не спароўваюцца, а значыцца — не размнажаюцца? Што бывае зь літаратураю, адарванай ад матэрыяльна-цялеснага нізу, ад гэтай сьмерці, цяжарнай жыцьцём?

Уяўленьне аб «цнатлівасьці» літаратуры ці ня самае для яе шкоднае — мо таму на яго так абрынуліся пісьменьнікі ад пачатку галоснасьці. Гэтая рэакцыя на колішнюю «цноту» вылілася ў вялізную цікаўнасьць літаратуры 90-х да сэксу й гвалту. Што дае глебу для фармаваньня іншага стэрэатыпу — пра чарнуху й парнуху ў творах мяжы стагодзьдзяў, пра замах гэтай літаратуры на-ўсё-сьвятое.

Самы канцэнтраваны сэкс, напэўна, знойдзем у творах Адама Глобуса, хаця канкурэнцыя тут высокая. Выявіліся нават адметнасьці мужчынскага й жаночага апісаньняў эратычных сцэнаў: параўнайма ўзьнёслыя сэксуальныя мроі герояў Віктара Лупасіна («Асарці» / «Кутузаў») і халоднае ўспрыманьне любошчаў гераіняй Аксаны Бязьлепкінай («Ляўша на тэнісным корце» / «Забойства ў студэнцкім інтэрнаце»).

У Альгерда Бахарэвіча ёсьць невялічкая фантазія пра тое, як у адной краіне насельнікам забаранілі спраўляць натуральныя патрэбы. Знайшліся незадаволеныя, сталі ладзіць пікеты, дазвольце цытату: «…большасьць насельніцтва неўзабаве па-майстэрску ававодвае навукай патаемнай дэфэкацыі й раніцай у нядзельку, як сьлед аблягчыўшыся ў замаскаваны пад урну з прахам продкаў унітаз, ідзе граміць сраных адшчапенцаў» (Праклятыя госьці сталіцы. Мн.: Логвінаў, 2008. С. 41). Прыстасаваньне, ганьба памяці

1/ Больш падрабязна чыт.: Марыйка Мартысевіч. Натуралёвы шыявяз (http://novychas.org/culture, 22-01-2010).

2/ Пілязопы радзянскага зьвязу забэрсалі аборы на шматрочча... Тлумачэньні тут: http://community.livejournal.com/by_mova/798728.html



продкаў дзеля выжываньня, зьбіцьцё тых, хто наважыўся пратэставаць, — усё гэта адбывалася й адбываецца, але навошта, скажаце вы, слова брыдкае пісаць? Дзеля паўнаты жыцьця — раз, дзеля задзейнічаньня велізарных пластоў народнай культуры — два. Урэшце, нашае права сраць і дыхаць — самае што ні ёсьць чалавечае права, ды што там, увесь жывёльны сьвет нешта спажывае й адкідае. Таму адкіды — гэта тое, што ўраўноўвае Ўмбэрта Эка ды шабаноўскіх інфузорыяў, а значыцца, паміж імі магчымыя паразуменьне, агульная мова. Самае агульнае аказваецца ў той жа час самым асабістым, найінтымнейшым з інтымнага: сэксам займаюцца звычай двое, а вось у прыбіральню ходзяць па адным. Ды літаратуры тут самае месца! Калі, зразумела, гэтая літаратура хоча зачапіць кожнага за жывое.

Фальклёр

Даводзілася бачыць на вуліцах Токіё людзей у нацыянальных строях. Адныя, дзяўчаты, ішлі пры поўным парадзе, з усімі гэтымі фінціфлюшкамі сьпераду й ззаду, з парасонамі — рыхтык гейшы з парцаляны. Але куды часьцей трапляліся іншыя — людзі, якія сьпяшаліся па справах і не рабілі з сваіх апратак атракцыёну, хаця таксама насілі кімано, ці як называюцца такія халацікі спакойных колераў і простай канструкцыі.

Як часта вы ці вашыя апранаеце андарак?

У беларусаў ёсьць два варыянты народнага строю. Адзін — бел-чырвона-чорныя спадніцы / нагавіцы ды камізэлькі, саламяныя вяночкі ды брылі, вышытыя пасачкі. Яго пабачым на кожным «народным» гуляньні (бяру ў двукосьсе, бо напраўду народныя сьвяты не арганізуюцца загадам зьверху й не ўтрымліваюцца ў межах дзяржаўнага выхаднога) у кампаніі з полечкай-трасухай, хлебам-сольлю, дранікамі й выступамі адміністрацыі раёну. Гэта вельмі патрабавальны варыянт, яму падавай адмысловы фон: асфальтаваныя вуліцы, сьвежаатынкаваныя будовіны й раўнюткі зялёны газончык. А калі збочыць з цэнтральнай вуліцы, асфальт абарвецца праз пару мэтраў, тынкаванымі выявяцца толькі фасады — і пакажацца другі народны строй. У пажылых кабет будзе хустка, завязаная на столькі ж прымхаў, як хіджаб, а яшчэ даўгая спадніца няпэўнага колеру й растаптаны абутак. Мужыкі будуць насіць абветраны твар, сумесь пахаў тытуню й алькаголю, часам з дамешкам мачы, а яшчэ старыя джынсы й кашулю. І наўрад ці вы тут пабачыце хоць адзін вышыты каўнерык. У маладых свае забабоны, але не магу ўявіць, каб яны кінуліся скакаць полечку-трасуху й напяваць, маўляў, не чужая — нашая.

Гэта я да таго, што фальклёр, зьведзены да эрзацаў, выклікае ў лепшым выпадку неразуменьне, у горшым — непрыняцьце й адмаўленьне. Я б нічагуткі не прымала ад тых, хто ставіць добры тын уздоўж галоўных вуліцаў, каб прыкрыць убогія падворкі. Лепей бы гэтыя грошы на гаспадарку далі, ну праўда.

Па нешчасьлівым зьбегу гістарычных абставінаў мова, а зь ёй літаратура, патрапляе ў гэтае заганнае кола блага выкарыстанага фальклёру: народныя ансамблі ў народных строях з народнымі песьнямі на вершы народных пісьменьнікаў.

Фальклёр глыбокі, шырокі й значны, ён нам шмат пра нас саміх можа расказаць. Зь яго ўзялі й раскруцілі далёка, далёка ня ўсё, прытым выбар таксама неадназначны. Узяць тыя ж сьвяты — чаму Жаніцьбу коміна мала хто ведае? Печ — гэта сэрца дамоўкі, але комін, які вытыркаецца з кожнае хаты, які пэрыядычна вывяргаецца дымам у неба… Не стасуецца з вобразам цнатлівай нацыі?

Сёньня багата людзей займаецца аднаўленьнем забытых рэчаў: хто габэленныя тэхнікі наноў вынаходзіць, хто дуды майструе, іншыя ладзяць танцы на палянцы, яшчэ іншыя лялькі вяжуць і швэдам пад апладысмэнты паказваюць, нехта езьдзіць па далёкіх вёсачках, фатаграфуе гэтых дзівакоў у жупанах, здымае дакумэнталку, запісвае гутаркі… Некаторыя з падобных гікаў-дасьледчыкаў маскіруюцца пад выкладнікаў літаратуры — бо літаратура напраўду ўтрымлівае шмат цікавага і пра мэнталітэт, і пра звычкі. Але нармальнай большасьці людзей гэтыя зьвесткі — па барабане. Зараз пакажу — чаму.

Што дае БЛ / *Чаму чытач не бярэ*

1) Як гатаваць і зьбіраць на стол / ***Гатаваць нямодна — модна замаўляць ежу ў «Сушы вёслах», а стол накрываць па фэн-шуі.***

2) Як прымусіць гасьцей за бяседай / ***Каго гэта трэба ўгаворваць есьці на фуршэтах? Тут бы самому пасьпець цапнуць паболей буцэраў з чырвонай рыбкай.***

3) Абрад выданьня дзеўкі замуж (залёты, сватаньне, збор шлюбнага строю, баляваньне й бойкі па п'яні) / ***У мяне ня будзе белай сукенкі зь вялікім-вялікім шлейфам? І лімузіну?? А гарбуза ня хочаш??? Глябалізацыя, ага.***

4) Паратунак ад нагавораў і чарадзейства / ***Заломы лёсу адробяць доктар Хадоркін энд ко.***

5) Як зьбіраць і сушыць лекавыя травы / ***Гамэапатыя — дорага й рульна.***

6) Каго як упаляваць / Усіх ласёў даўно зьелі, зуброў ледзь хапае для замежнікаў.

7) Як прабірацца па балотах / ***Палесьсе — дзяржава агурковых плянтацыяў.***

8) Як касіць, малаціць, жаць / ***А сельгастэхніка нашто?***

9) Як сьпяваць і радавацца жыцьцю, нягледзячы на цяжкую працу й нягеглы побыт / ***Для сьпеваў — Эўрабачаньне, для астатняга — сэмінары, канапа псыхатэрапэўта, эміграцыя.***

Літаратура саступіла кіно й тэлебачаньню свае рэкрэацыйныя функцыі — навучальныя пагатоў. Як састарэлы падручнік па фізыцы, у якім толькі-толькі дадумаліся да таго, што атам падзяляльны. Нам застаецца корпацца ў халодных тэкставых вантробах?

Сэрвільнасьць

«Калі б беларусу загадалі быць беларусам, які б гэта быў выдатны беларус!» — прыводзіць Леанід Галубовіч словы Янкі Брыля (Галубовіч Л. Янка Брыль// Сыс і кулуары: літар.-крыт. эсэ. — Мн.: Літаратура і мастацтва, 2010. — С. 43). Шкада, што дасюль ніхто не загадаў. Загадвалі — пісаць пра рэвалюцыю, горад, нязломнага савецкага чалавека, прытым пісаць заўжды радасна й лепей па-расейску. Усе нязгодныя атрымалі — хто кулю ў патыліцу, хто нядоўгі палёт, хто доўгія гады лягераў. А мы атрымалі чарговы стэрэатып пра паслухмяных беларускіх пісьменьнікаў, якія нават у стол, маўляў, нічога крамольнага не пісалі — так баяліся. Вельмі цяжкое пытаньне. З аднаго боку — дзякуй Дубоўку, што ён за 28 гадоў лягераў, сталярства, лесапавальства й хто ведае чаго яшчэ не развучыўся пісаць. Зь іншага — «Пялёсткі» не «Калымскія апавяданьні»…

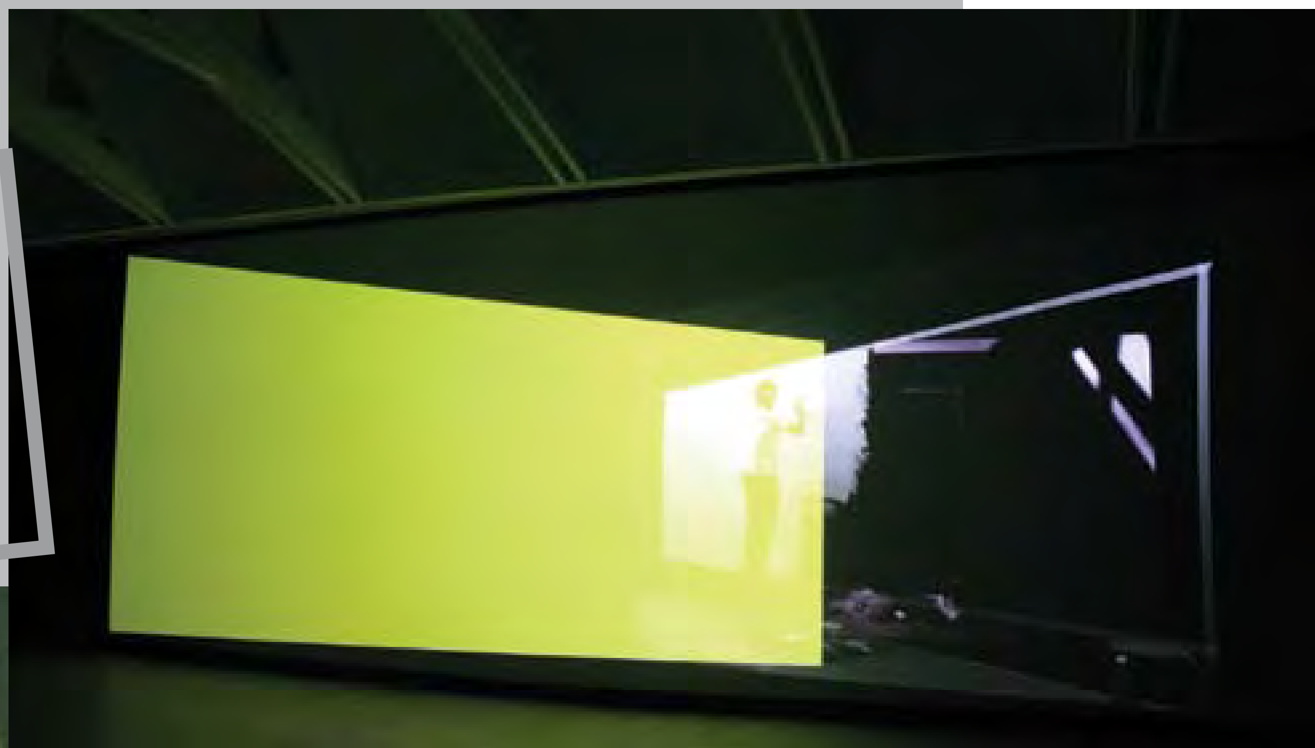
Мяне іншы стэрэатып палохае: пра нацыю даношчыкаў і старанных выканаўцаў, якія нібыта перабілі сваёй інтэлігенцыі нават болей, чымся было загадана. Ці не адтуль імкненьне, умоўна кажучы, фарбаваць траву перад прыездам дробнага начальнічка?

Сёньня ў літаратуры няма дзяржзаказаў, няма й палітыкі ў галіне літаратуры. Няўцямныя акцыі ў падтрымку чытаньня, патрабаваньні «Вайны й міру» сьведчаць пра тое, што літаратура — на пэрыфэрыі, не заслугоўвае высокадзяржаўнае пільнае ўвагі. І цудоўненька. Нам бы ўсяго гадоў сорак безупыннага нармальнага разьвіцьця й адзіную дзяржаўную, самі ведаеце — якую.

FINLAND

And all structures are unstable
2011
Vesa-Pekka Rannikko

15 выпуск / biennale 54















"...and all structures are unstable"

ПРАВІНЦЫЙНАЕ ЭСЭ

Кастусь Чарнец

Здаецца, Чэхаў пасяліў у нашай падсьвядомасьці аксіёму, згодна зь якою ўтрапёная, хворая на экзыстэнцыйны сум душа нязьменна цягнецца ў Вялікі горад з усімі ягонымі агнямі, прэч з правінцыі, лагодна задушлівай, пыльнай, расплывістай. Але — ха! — ня толькі да вялікіх цывілізацыйных цэнтраў зьбягаюцца-спаўзаюцца цяперашнія шукальнікі заспакойваньня душы — яны проста бягуць. І «на Ўсход» — гэта яшчэ ня так далёка. У бутэльку, як джын і сантэхнік, у тэкст, як пісьменьнік і бухгальтар. На лецішча. На грады. Тварам у глебу.

Зьехаць кудысьці, уцячы, забіць, быць забітым… Гэта нармалёва, ёсьць у гэтым шмат высакароднасьці й слушнага страху перад брыдкаю рэчаіснасьцю. Дон Кіхот бяжыць, каб нарабіць няўцямных подзьвігаў, узнавіць сваімі наскокамі раманную вабнасьць, якая зьнікла з шэранькае паўцемры сусьветна-філістэрскае Ляманчы. А калі над гарызонтам найноўшае гісторыі ўздымаецца балабанаўскі Брат і выпраўляецца ў дарогу («У Маскву трэба ехаць, там усе бабкі!»), гэта ўжо ня ўцёкі, а забег харта, якога трэніруюць даганяць здабычу.

І ўсё-такі ўцякаюць з правінцыі. Камусьці й Нью-Ёрк падасца шэрым невыносным канцлягерам высокаарганізаванае правінцыйнасьці, калі раптам блісне зь нейкага кутка жабрацкае й хітра-духоўнае Індыі чарговае шматабяцальнае выратаваньне. Ад «матэрыялістычнага» дабрабыту вытанчаныя натуры даюць драла, гэтаксама халаднеючы са страху, як людзі прасьцейшыя — зь месцаў «натхнёнага» жабрацтва. Вакол нас — правінцыя? Чыя? Калі на другое пытаньне адказ не відавочны, то на першае адказвае сама атмасфэра — дрыготкае паветра, поўнае трывожных настрояў. І летуценных. Тое й трывожна, што летуценнасьць такая неадчэпная й усёмагутная, а больш дакладна, усёнядужая. У літаратуры, у самых цікавых для вачэй неспрактыкаванага чытача яе кавалках, — тое ж мігценьне, якое прымушае жмурыцца, нібыта бярэш кнігу й адразу адчуваеш, быццам з глыбіні цела ўздымаецца падрыгваньне вагону ці сьверб самалётнага крэсла. «Гюнтэр Вальдхоф» Бахарэвіча, беларусы-саманенавісьнікі ў «Вяртаньні Веры» Някляева — колькі іх было й колькі будзе яшчэ гэтых літаратурных фантомаў, злавесна зразумелых і блізкіх да непрыстойнасьці!

І ў нядаўна напісаным у Маскве хітрамудрым і шматзначным вельмі (анты)беларускім творы, рамане «Абрабаваньне па-беларуску» рафінаванага постмадэрніста Піліпа Ліпеня — зноў уцёкі. Уцёкі з парадыйна-эпічнага Менску, сталіцы й глухое пэрыфэрыі адначасова — сталіцы правінцыйнасьці, дзе пануюць малалюдны сьціплы дастатак, лісьлівы цесьць-«тата» й адвечны іспыт. Героі раману, цудам (прастуда! насмарк!) усьвядоміўшы, да якое ступені ўсё недаладу ў месцы іхнага жыхарства (няма жанчын, ніхто не карыстаецца грашыма), накіроўваюцца кожны ў свой бок за ісьцінаю, а, абыйшоўшы ўвесь сьвет, які ў глыбіні сваёй аказваецца ўсё па-ранейшаму Менскам і Менскам, сустракаюцца каля чыжоўскага сьметніку, што напачатку, да прасьвятленьня, прымаюць за сьнежную гару Фудзі. Не ўцяклося. Вось і ўся «ісьціна».

А навошта было бегчы? Утульна. Вельмі разважлівыя й нетаропкія размовы, якія толькі й магчымыя ў назаўжды пакінутых у спакоі людзей, якія быццам сабраліся за самаварам-сонцам у добра прыцепленым круглым і аглядным сусьвеце, падобным да асабістай паўтарачкі ў васьміпавярховым доме. Разумны паўсон інтэлігентнага жыхара.

Што насамрэч рэальнае ў гэтым цесным і адначасова спустошаным сьвеце — дык гэта рэчы, і асабліва прадукты харчаваньня. Піліп Ліпень вельмі дакладна бачыць іх і малюе. Зь дзіўнаю, нечаканай падрабязнаю любоўю. Быццам толькі зь іх і складаецца апошняя беларуская рэальнасьць — з гэтага руплівa падагрэтага боршчыку, падсмажанае алеістае бульбачкі, сьвежанькае экалягічна нявіннае гародніны, што пераліваецца жыцьцярадаснымі вітамiннымі адценьнямі… Нібыта постаць на карціне Арчымбольда. Рэчавасьць замест рэчаіснасьці.

Падобная выштукаваная няштучная блізарукасьць, ці, больш дакладна, адчувальнасьць, інфантыльны рэцэпторны космас выяўляецца ў іншых буйных мастакоў уцёкаў. Пэрсанажы Платонава, Гамсуна, Сэліна, Апдайка, Паасыліны, Хандке, Ерафеева — хто толькі й куды толькі не бяжыць, гэткімі разнастайнымі шляхамі, урассыпную, і ў кожнага перад вачыма россып напаўадушаўлёных прадметыкаў, спагадлівых і мясіста-матэрыяльных, як пуцьці на рэлігійных карцінах васямнаццатага стагодзьдзя.

Правінцыя — гэта калі да ўсяго важнага вельмі-вельмі далёка. Да агульнаграмадзянскага, злучальнага. Паблізу, перад вачыма толькі драбнота штодзённых рэчаў. Героі Хандке й Паасыліны бягуць — ці, хутчэй, падаюць — усярэдзіну грамадзтва, у ягоную прасторную глыбіню. Ліпеневы хлопцы накіроўваюцца, як ім падаецца, вонкі й удалечыню, але насамрэч апускаюцца ўсё глыбей у сваю родную багну, сатканую з ушчыльненых міражоў. Кепска па-свойму шмат дзе. У абрыдлай Нямеччыне, у апошленай Фінляндыі. Але беларускі космас, убачаны Піліпам, зьзяе асабліва нахабнаю безнадзейнасьцю. Гэта ня пекла. Гэта кепска падрыхтаваны рай. Зь якога нікуды ня дзецца: усярэдзіне — няўтульна, звонку — немагчыма.

Таму вельмі займальна, што злучальны эпізод у трох раманах: «Годзе зайца» Паасыліны, «Страху варатара перад адзінаццаціметровым» Хандке й «Абрабаваньні па-беларуску» — прыход уцекача ў царкву. Не памаліцца. А зь нямым пытаньнем. Штосьці накшталт масіўнага знаку прыпынку, які чытач ня можа не заўважыць, аб які ня можа не спатыкнуцца. Паасыліна разыгрывае ў царкве чарговую фарсавую сцэнку з зайцам, там у яго — вір, сьвятарная недарэчнасьць на тле ўвогуле сумнае хады недарэчнасьці людзкое. Пэрсанаж Хандке разглядае фрэску неба — падрабязна й па-майстэрску вымаляваную нябесную пустату, геніяльна й да дробязяў асэнсаваную. А ў царкве народжанага Ліпеневым кашмарам Менску прапаведуюць, што ўсё навокал і ёсьць прызавою гульнёй замагільнага жыцьця, царствам нябесным, тым самым узмацняюць абсурд, добранамерна асьвячаюць самападман.

Калі рвецца сувязь зь верхнімі паверхамі агульнага й грамадзкага жыцьця й на вачох зьбянтэжанага героя яно, гэтае жыцьцё, нясецца кудысьці ў абстрактную вышыню, ці распадаецца, ці навісае злавеснаю стольлю, чалавека прыгінае да падрабязнасьцяў дробных рэчаў ці да высушвальнае мітусьні дзеяньняў, якія немагчыма ні прыпыніць, ні асэнсаваць. І няхай «Купляйце беларускае» не ўсталявалася на п'едэстале нацыянальнае ідэі, затое простае «купляйце» — усталявалася. У гэтым сьвеце быццам бы няма грошай, няма пагоні за нажываю, няма працы й жанчынаў, у ім маларадасная праца — жыць, у ім усё — суцэльная жаноцкасьць перад аблічам нябачнага самца, кожная рэч — моўчкі й нецнатліва прапануе сябе, як безыменны тавар зь нямою цаной. І… аўтар нібыта прадчуваў эмансыпацыю грошай, якая сьвяточна й узбуджана пачалася ў прататыпе сваёй краіны вясною 11-га, калі купюры, таямнічыя й няўлоўныя, стала магчыма здабыць толькі сьмелым абрабаваньнем галоўнага й нікому не патрэбнага банку.

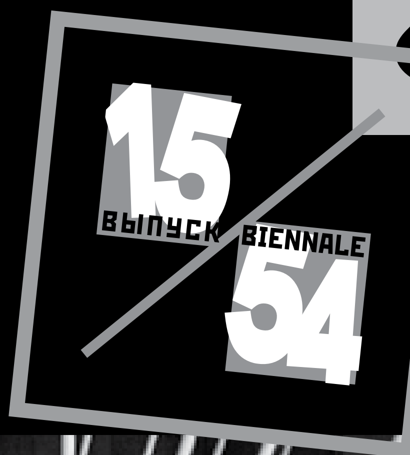
Ну вось. Ліпень выказаўся. З вышыні маскоўскага палёту яму бачны ўвесь Менск. Як правінцыя бяз цэнтру й без краёў. Бяз формы. Безь мяжы. Улада паўсюль і нябачная. Пад нашым кантролем толькі дробныя рэчы, затое й глядзім мы на іх з бацькоўскаю й садысцкаю пяшчотай.

Pro-vincia ў першапачаткова-рымскім сэнсе слова азначала «заваяваную наперадзе» тэрыторыю. Быць заваяваным — вось асноўны кампанэнт правінцыйнага духу. Правінцыйнасьць абляпляе ўсё сваім каламутным асадкам пры адсутнасьці адчувальнае перамогі грамадзтва над нейкаю зьнешняю ўладай і асобы — над дзяржаваю. Перамогі агульнае й глыбока асабістае. Мы — правінцыя? Значыць, кімсьці вельмі моцна заваяваныя. Неабавязкова з Захаду ці Ўсходу.

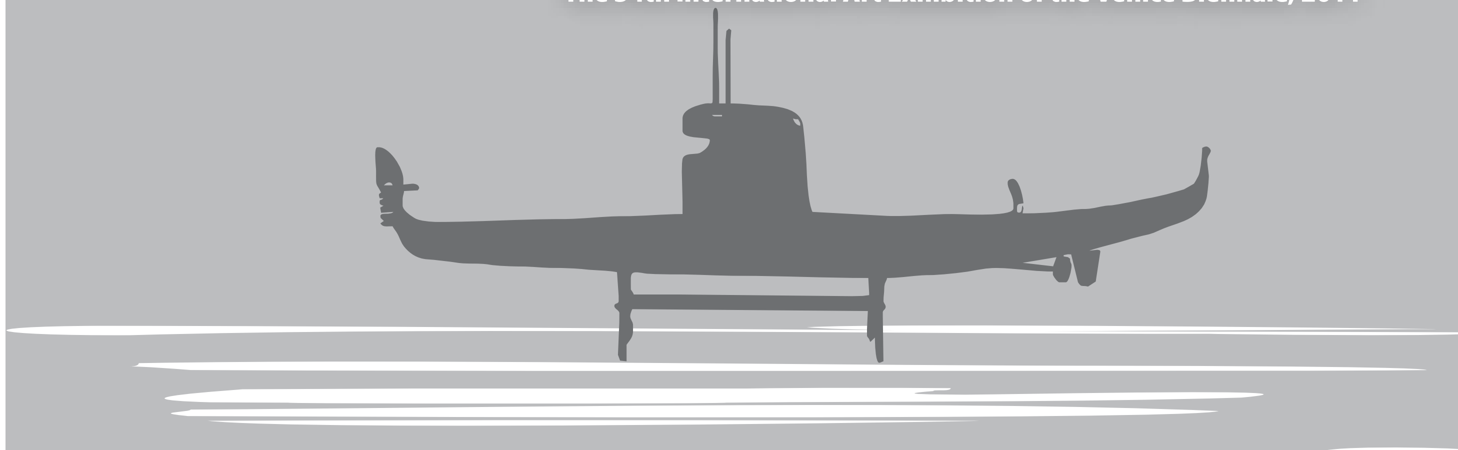
Дытрых Бангёфэр запрапанаваў надзвычайную ў сваёй інтуітыўнай дакладнасьці, геніяльна простую формулу дурасьці: «Дурасьць = падпарадкаваньне ўладзе». Правінцыйнасьць — безаблічны, культурны варыянт дурасьці. І прычына яе — ня столькі аддаленасьць ад эпіцэнтраў культурнае працы, колькі падпарадкаванасьць — падпарадкаванасьць уяўнаму цэнтру, грэх вольны альбо нявольны, сьвядомы альбо бесьсьвядомы.

Час маленькіх рэчаў і сувымерных ім поглядаў канчаецца. Дзічэюць яны з кожным днём. Зь іх ужо ня выбудуеш утульнага блізарукага маленькага сьвету. Пасьля вясны 2011 году зь ейнымі курчамі правасудзьдзя й эканомікі ў Беларусі магчымая альбо гераічная (ува ўсіх патэтычных і антыпатэтычных, антычных і экзыстэнцыйных сэнсах) культура, альбо расейская ў ейным самым непрэзэнтабельна-цяперашнім абліччы. Бегчы няма куды болей. Хіба што на чыжоўскі сьметнік.





Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011



CANADA

Steven Shearer : Exhume to Consume

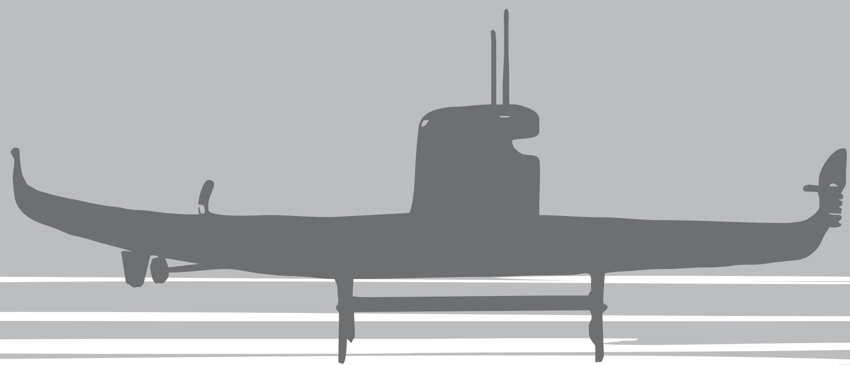
Steven Shearer



15 выпуск / 54 BIENNALE

№ 70

TRIUMPHANT SECRETIONS
SCULPTED IN FOUL MIST
DEHYDRATED SPECTRAL BIRTH
AT WAR WITH FALSE METAL
FUCKED AND QUARTERED
ERECTION OF POSSESSED FLESH
ROT MUNCHING ARCHITECTS
CADAVERIC CORNHOLINATION
FLUORESCENT DISCHARGE OF
SLOPPY VIVISECONDS
ENDLESS BLEEDING JOURNEY
SHIVERING WHORE OF LIGHT
DRUNK ON VOMIT OF HEAVEN
AS TONGUE MEETS ASH



15 выпуск

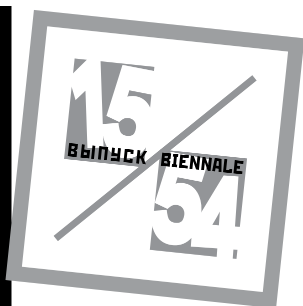
Biennale 54

Крысьціян Балтанскі «Шанец» (фрагмэнт), Павільён Францыі.
Куратар Жан-Юбэр Мартэн,
Інтэрнацыянальная выстава 54-я Вэнэцыянская біенале, 2011
Christian Boltanski, curator Jean-Hubert Martin, Franch Pavilion,
The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2011

№ 72

A PROVINCIAL ESSAY

Kastus Carniec



A passionate soul, infatuated with existential angst, seems to be forever longing to escape to the Big City from mildly stifling, dusty and vague province. But, ha, today's restless souls run not only to big metropolises, they just run away. Not just to "the East". They escape in the bottle or in the text. At the dacha. In the vegetable garden. Face to the ground. To go somewhere, escape, kill and be killed – there is something noble about it, some reasonable fear in the face of ugly reality.

Yet, people escape from the province. Is it a province that we have around us? The answer seems to be prompted by the atmosphere itself, with its chilly air, full of disquiet and fantasies. The fantasies are so haunting and powerful, or, to be more precise, powerless that it is disquieting. The most interesting fragments of literature have the same kind of flickering, which causes you to slant your eyes, as if you immediately feel a carriage shaking or a seat on the plane making you itchy.

Another sophisticated, multilayered and highly (anti)Belarusian novel Hold-up Belarusian Style, recently written in Moscow by a refined post-modern writer Pilip Lipien, is again about an escape. It is an escape from a caricature of epic Miensk, both a capital city and a periphery at the same time, the capital of provinciality, with its modest well-being, fawning father-in-law and inescapable exams. By some miracle (a cold! a runny nose!) the characters realise that everything is absolutely out of place where they live: there are no women and no one uses money. Each of them sets off in search of the truth in his own direction. Having travelled the world, which essentially turns out to be nothing other than Miensk, they meet at a rubbish dump on the outskirts of Miensk, which they mistook for a snow-capped Mount Fuji. The escape has failed. That's all the 'truth'.

And why should they have run? It is comfortable here, among highly sensible and unhurried conversations, which only those who are forever left in peace can indulge in. They seem to have come together round the sun of a samovar, in a well-heated cosy and round world, which looks like their own tiny flat in a multi-storeyed block. It is a sound half-dream of an intelligent and gentle soul.

If there is anything real in this jam-packed and yet empty world it is things, particularly foodstuffs, described lovingly and in detail. Objects instead of objective reality...

A similar cultivated and yet natural short-sightedness, or sensitivity of an infantile receptive cosmos is found in other great masters of escape, like Platonov, Hamsun, Celine, Updike and others.

A province is far, far away from everything that is important, from anything that can unite citizens. There are only minor daily things around you. Lipien's guys want to go far away, but in fact they go deeper and deeper into their native bog, made of dense mirages. Any country can be bad in its own way, like boring Germany or profane Finland. But the Belarusian cosmos as seen by Pilip Lipien shines of a particularly cheeky hopelessness. It is not hell. It is a badly prepared heaven, from which there is no escape.

Like in The Year of the Hare by Arto Paasilinna and The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick by Peter Handke, in Hold-up Belarusian Style the character trying to escape comes to church. Not to pray but ask a silent question. But in the church of Miensk, brought to life by Lipien's nightmare, it is preached that everything around is nothing other than a game show of afterlife, or the kingdom of heaven. Absurdity grows stronger and more vivid.

When links with the top levels of social life are broken and the baffled hero sees it evaporating or falling apart or sinisterly hanging over him, he is bent down to minor things or hustle, which can be neither stopped nor analysed. The slogan 'Buy Belarusian goods!' may not have got onto the pedestal of the national idea, but merely 'Buy!' has. In this world with apparently no money, no greed, no jobs and no women, everything is an infinite femininity before an invisible male and everything offers itself, in a tacit and corrupted way, like a nameless product with a silent price. The author seems to have foreseen the emancipation of money, which began like an exciting festival in the spring of 2011, when the only way to get mysterious and elusive banknotes was to hold up the main bank, which nobody needed.

Lipien has said his word. Flying high in Moscow, he can see the whole Miensk. As a province without a centre or borders. It is formless. Those in power are invisible and ubiquitous. We are only in control of minor things, but we look at them with parental and sadistic tenderness.

Pro-vincia initially meant a territory lying ahead and to be conquered. To be conquered is the core element of provinciality. Are we a province? Then we have been conquered, not necessarily by the West or the East.

Times of minor things and commensurate views are coming to an end. They can no longer produce a cosy short-sighted little world. After the spring of 2011, with its convulsing justice and economy, Belarus can only have either heroic or Russian culture in its today's ugly appearance. There is nowhere to escape. Except for the rubbish dump on the outskirts of Miensk.

SWEDEN

Borderless Bastards (multi-culti abc)

Fia Backström

Windows, Trees and Inbetween

Andreas Eriksson



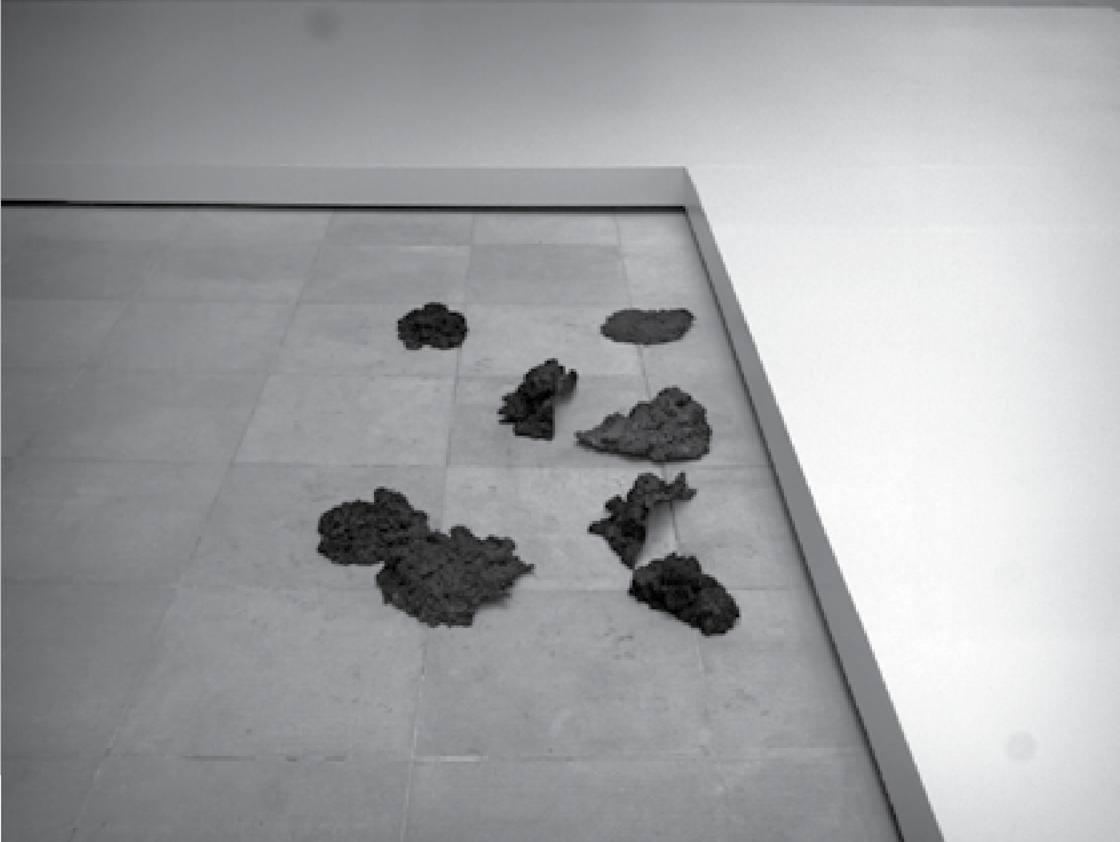



15
выпуск
BIENNALE
54









ЭРАС І ТАНАТАС: ДА ПЫТАНЬНЯ ПРА ФУНКЦЫЯНАВАНЬНЕ ШАСЬЦЯРЭНЬКАЎ МАШЫНЫ КІНЭМАТАГРАФІЧНАГА ГРАХУ

Працяг. Пачатак у выпуску 13

Сьвятлана Смульская

У мінулай частцы нашага дасьледаваньня мы адважыліся паразважаць пра тое, навошта пэрсанажы фільмаў жахаў займаюцца сэксам у недарэчны час і ў непрыдатным месцы й навошта стваральнікі такіх стужак закладаюць гэтыя вельмі дзіўныя сэмантычныя міны ў і без таго зьнясілены наратыў. І да якіх высноваў мы прыйшлі?

На прыкладзе кінасагі «Пятніца, 13» стала цалкам відавочна, што пэрсанажы займаюцца гэтаю працаёмкай справай выключна з мэтаю набліжэньня падарожжа ў лепшы сьвет. Але гэтаксама відавочна нам стала й тое, што неабавязкова займацца сэксам, — спадар Джэйсан усё адно накіруе ў лепшы сьвет пры дапамозе немудрагелістага сельгасінвэнтару таго, каго палічыць вартым свае ўвагі.

Аднак ці ня ёсьць у пэўнай ступені аднабокімі нашыя кіназнаўчыя нататкі пры такім вузкім, спэцыфічным аб'екце? Безумоўна, так. Летнік Крыстал Лейк і ягоныя ваколіцы, зразумела, могуць намі трактавацца як мадэль унівэрсуму. Але ўнівэрсумам яны праз гэта не становяцца. Да таго ж акрамя ЗША на мапе (ды й на глёбусе) Зямлі (але ня іншага нябеснага цела) па-ранейшаму можна выявіць іншыя краіны й нават кантынэнты й часткі сьвету. Эўропу, напрыклад…

Безумоўна, на тле таго, што рабілася ў культуры Старога сьвету на працягу XX стагодзьдзя, амэрыканскае мастацтва выглядае бездакорна нявінным, калі не сказаць літаральна чыстым і гігіенічным. Часам пры павярхоўным поглядзе на эўрапейскае мастацтва можа падацца, што звышзадача ўсіх гэтых сумнеўных пэрсанажаў, называных мастакамі, — заліць урынаю й засыпаць экскрэмэнтамі ўсё тое, што апынулася непадалёку.

Дастаткова ўзгадаць старэчу Гюнтэра Бруса, які на людзёх займаўся ўрынатэрапіяю й рукасвавольствам, альбо Джэнэзыса П. Орыджа, што таксама ўславіўся публічным сэансам крэатыўнае ўрынатэрапіі (жывая вада паступала ў арганізм культурнага героя пры дапамозе клізмы). І, зразумела, нельга ў гэтай сувязі не прыгадаць італьянца П'ера Манцоні, які прадаваў сэрыю сваіх эксклюзіўных кансэрваў «Лайно мастака» па кошце золата. Зноў-такі асобнае згадкі заслугоўваюць галерэя Тэйт, музэй Пампіду, музэй сучаснага мастацтва ў Нью-Ёрку, якія авалодалі гэтымі экспанатамі й, пасьля таго як высьветлілася, што ў адной з бляшанак гэтае сэрыі ўтрымліваецца цэмэнт, а ня самае асабістае, самае інтымнае з таго, што можа падараваць мастак свайму гледачу, абвясьцілі, што ня будуць расьпячатваць свае бляшанкі — няхай захаваецца інтрыга.

Зразумела, амэрыканскі кінэматограф неаднаразова зьвяртаўся да старое тэмы заняпаду Эўропы. Адзін з апошніх прыкладаў — фільм «Чалавечая шматножка» Тома Сыкса. Гэта злавесная гісторыя пра нямецкага лекара (а кінамастацтва спрадвеку славілася нямецкімі лекарамі), які правёў унікальны экспэрымэнт — злучыў у адзінае цэлае трох мірных грамадзянаў шляхам аб'яднаньня іхных стрававальных сыстэмаў. Натуральна, падбор мірных грамадзянаў наўрад ці выпадковы: гэта японец і дзьве амэрыканкі. І не выпадкова атрымліваецца так, што амэрыканкам выпадае доля ператраўляць прадукты жыцьцядзейнасьці японскае часткі агульнага арганізму. Але ў гэтым фільме відавочна заўважная й пазыцыя эстэтычнага кшталту. Ці гэта тонкая алюзія на незьлічоныя «Званкі», што трапілі зь японскага кінаарганізму ў стрававальную сыстэму амэрыканскага кіно… ці то, магчыма, рэжысэрківае на празьмерную мэтафарычнасьць эўрапейскага кіно, асабліва нямецкага?

Але як, магчыма, ужо здагадаўся наш чытач, малаверагодна, што шматножка схільная да распусты. З гэтае прычыны дадзенае экраннае палатно не прыдатнае для нашага пільнага аналізу. Затое вельмі захапляльнае й паказальнае палатно іншае — «Гостэл».

II. У НАПРАМКУ ДА ГОСТЭЛУ

Дзеяньне першае часткі разгортваецца ў бабульцы Эўропе. Два маладыя амэрыканцы падарожнічаюць па чужым кантынэнце. Варта адзначыць, шмат што бянтэжыць іх у вандроўцы: то дзяўчыны паляць, то выпадковы спадарожнік, мала таго што бярэцца есьці рукамі, дык яшчэ й выцірае іх потым аб сьцягно маладога амэрыканца, які марыць стаць пісьменьнікам. Пазьней да таго ж высьветліцца, што вельмі небясьпечна ня даць эўрапейскім нямытым дзецям цыгарэту ці жавальную гумку. Дзіўны й эўрапейскі сябра Олі. Ён, так бы мовіць, на фоне амэрыканскіх студэнтаў глядзіцца ня вельмі глыбакадумным чалавекам: напрыклад, дзеля чагосьці наносіць сабе немудрагелісты малюнак на азадак і ўсім яго дэманструе, напэўна, маючы на ўвазе, што гэта сьмешна. (Дарэчы, рэжысэр фільму Элай Рот нават афіцыйна папрасіў прабачэньня ў прэзыдэнта Ісьляндыі за тое, што паказаў у сваім фільме такога ісьляндца. А прэзыдэнт і не пакрыўдзіўся, а проста пасьмяяўся.)



Зрэшты, у маладых амэрыканцаў ёсьць свае намеры: на іхны погляд, нельга вяртацца дамоў, не ададраўшы якуюсьці эўрапейку. Спазьніўшыся ў амстэрдамскі гостэл, маладыя людзі сутыкаюцца зь нейкаю нелагоднаю рэакцыяй эўрапейцаў, ад якое іх ратуе маладзён па імені Аляксей, апрануты ў адзеньне спартовага стылю. Свайму новаму сябру падарожнікі распавядаюць пляны: яны бяруць кірунак на Барсэлёну, дзе Олі паабяцаў ім знаёмства зь легкадумнымі прадстаўніцамі жаночага полу. (Чытач, ці не задумаўся ты на гэтым месцы пра тое, што, магчыма, Джэйсан перабраў з сэксуальным выхаваньнем сваёй нацыі?) Аляксей адразу ж тлумачыць, што, уласна кажучы, маладым сэкс-турыстам было б больш мэтазгодна накіравацца ва Ўкраіну, пад Адэсу, але калі яны ў такой ступені не валодаюць пытаньнем, то ім ня позна зазірнуць у іншы брацкі славянскі горад — Браціславу, якая вядомая тым, што менавіта тут вырабляецца ўся плястмаса ў Славакіі.

Зразумела, маладзёны накіроўваюцца ў горад, дзе Джэйсан не прапагандаваў культ маральнасьці. У гостэле маладыя людзі сутыкаюцца зь невялікаю праблемай: высьвятляецца, што ўсе нумары ў ім сумесныя. Але адміністрацыя гостэлу тым самым падрыхтавала падарожнікам і бонус — шчадралюбных не плястмасавых дзяўчын з падазрона славянскімі імёнамі Сьвятлана й Натальля.

Але неўзабаве зноў становіцца відавочным своеасаблівы парадокс, ужо адзначаны намі ў кантэксьце гісторыі Джэйсана. Празь дзіўны зьбег абставінаў, здавалася б, накіраваныя на павелічэньне колькасьці людзей мерапрыемствы ў выглядзе распусты прыводзяць, наадварот, да скарачэньня пагалоўя. Спачатку зьнікае Олі. Амэрыканскія сябры накіроўваюцца на пошукі, але ў выніку па парадзе носьбітак славянскіх імёнаў трапляюць на падазронае арт-шоў (так, менавіта гэткім чынам паненкі й ахарактарызавалі дадзенае месца). Напэўна, гэта ня што іншае, як тонкі намёк на ўсходнеэўрапейскую арт-школу, якая на мяжы стагодзьдзяў сталася самаю жорсткай у сьвеце. Так гэта ці інакш, але высьвятляецца, што на арт-шоў сябры трапілі акурат дзеля таго, чаго калісьці не зрабілі з Марынаю Абрамавіч (хоць і прапаноўвалася), — дзеля таго, каб іх усяляк і па-рознаму катавалі, а потым забілі. Гэтым займаецца клюб мастакоў па целе, што не шукаюць славы, — Elite Hunting.

У пэўны момант пачынае здавацца, што гэта — гісторыя пра карысьць здаровага вэгетарыянскага ладу жыцьця. Пэкстан, пераканаеы вэгетарыянец, апынаецца твар у твар з сваім патэнцыйным забойцам. Унутраны сьвет маладзёна вырываецца вонкі ў выглядзе рвотных масаў, на якіх узяў ды пасьлізнуўся няўдалы душагуб. Літаральна празь некалькі хвілінаў Пэкстан свабодны. І нават ратуе японскую дзяўчыну Кану, якой нейкі боды-артыст ужо выдаліў вока (ці то з тупога садызму, ці то аднаўляючы правы першародзтва «Андалюскага сабакі» над усялякім усходнім «Вокам»). Пасьля цалкам выпадкова Пэкстан узяў ды й расьцісьнуў, едучы на машыне, нядобрых дзяўчат, што завабілі яго на такое арт-шоў. Адзінае рацыянальнае тлумачэньне гэтаму зьбегу шматлікіх шчасьлівых абставінаў — гэта, зразумела, вэгетарыянства.

Фільм заканчваецца на вакзале радзімы вэнскага акцыянізму. Дзяўчына Кан, убачыўшы сваё адлюстраваньне, кідаецца пад цягнік, напэўна, маючы на ўвазе ці то Ганну Карэніну, ці то андалюскага сабаку, ці то, як ні дзіўна, чыёсьці вока, ці то нейкую спэцыфічную японскую гісторыю. А Пэкстан у прывакзальнай прыбіральні радзімы вэнскага акцыянізму сустракае элітнага паляўнічага, які на пачатку фільму еў рукамі, а надалей зьдзяйсьняў і больш абуральныя ўчынкі. І тут вэгетарыянства бярэ верх над паглынаньнем плоці: неахайнік гіне ў клязэце.

Вынік фільму — 150 расходаваных галёнаў крыві. Наўрад ці такая колькасьць сьнілася Герману Нітшу. Але ўзьнікае й заканамерная думка: відавочна, у Амэрыцы ня стала распусты, за ёю амэрыканцы пацягнуліся ў Эўропу, дзе працуе тая ж змрочная схема, прычым больш цынічная.

Падчас прагляду другое часткі «Гостэлу» ўзьнікае падазрэньне, што фільм гэты — амэрыканскі «Хазарскі слоўнік» з мужчынскаю й жаночаю вэрсіямі. Сапраўды, у першую чаргу ў вочы кідаюцца адрозьненьні адмыслова гендэрныя. Гэтым разам тры амэрыканкі вывучаюць мастацтва ў Італіі (адна зь іх, паводле сьведчаньня сваіх сяброўак, чэлес бачыла хіба што ў Батычэлі й вядзе на гэты конт дзёньнік усхваляваных уражаньняў). І зноў распачынаецца падарожжа ў крыху больш усходнюю Эўропу — у Прагу, а там і да славацкага спа-курорту, на якім акурат разгортваецца сьвята ўраджаю, рукою падаць. Прычым, натуральна, што ў комплекс спапаслугаў уключана й тое самае, за цікавасьць да чаго ў межах гэтае жанравае канструкцыі прынята расплочвацца зусім не павелічэньнем сям'і.

Зразумела, зноў, нічога не падазраючы, амэрыканскія грамадзяне трапляюць ва ўладу радыкальных боды-артыстаў. І зноў зьяўляецца нямала адсылак да скарбніцы сусьветнага кінамастацтва. Напрыклад, эпізод, у якім зьняўся Руджэра Дэадата, што неаднойчы рэжысаваў пеклы канібалаў. Гэтым разам ён выступіў у кантэксьце раю канібала, пад музыку Бізэ ласуючыся смачнымі кавалачкамі невядомага, але відавочна згаладалага па сэксуальным жыцьці турыста.

Зразумела, можна адзначыць і пэўныя адрозьненьні ад першае часткі. З тае прычыны, што гэта жаночая вэрсія «Хазарскага слоўніку», зьяўляецца й боды-артыст жаночага полу, што наладжвае элегантны пэрформанс у гонар Элізабэт Батары. Яшчэ адзін з боды-артэраў наступным чынам сфармулюе сваю прэтэнзію да прапанаванае ахвяры, як кропля вады падобнай да ягонай жонкі: «Ты не дала мне». Вось на гэтым месцы й здаецца, што з сэксуальным выхаваньнем у Амэрыцы перастараліся: грамадзяне ЗША кінуліся ў Эўропу як непасрэдна за сэксам, так і за вызваленьнем ад комплексаў, набытых на глебе ўстрыманьня. А вынік сумны: то магчымасьць прапанаваць маладзільную ванну з уласнае крыві незнаёмай цётцы, што не жадае састарэць, то цікавая частка цела, зьедзеная сабакам па імені Міша. Нават і не зразумела, ці варта ўводзіць тут традыцыйную дэфініцыю «кат — ахвяра». Тым болей што Міша праглынае таго самага чалавека, якога жонка асудзіла на сталую фрустрацыю.

Відаць, гэтае пытаньне зацікавіла й Элая Рота, які вырашыў трэцюю частку свае гісторыі перанесьці ў Ляс-Вэгас. Мабыць, нібы Павіч, ён захацеў стварыць андрагінную вэрсію «Хазарскага слоўніку». А магчыма, ён — проста (як абвесьціў пра гэта на ўвесь сьвет Квэнцін Таранціна) жыдмядзьведзь.

Заканчэньне будзе

SERBIA

Light and Darkness of the Symbols

Dragoljub Raša Todosijevic

15 ВЫПУСК BIENNALE 54

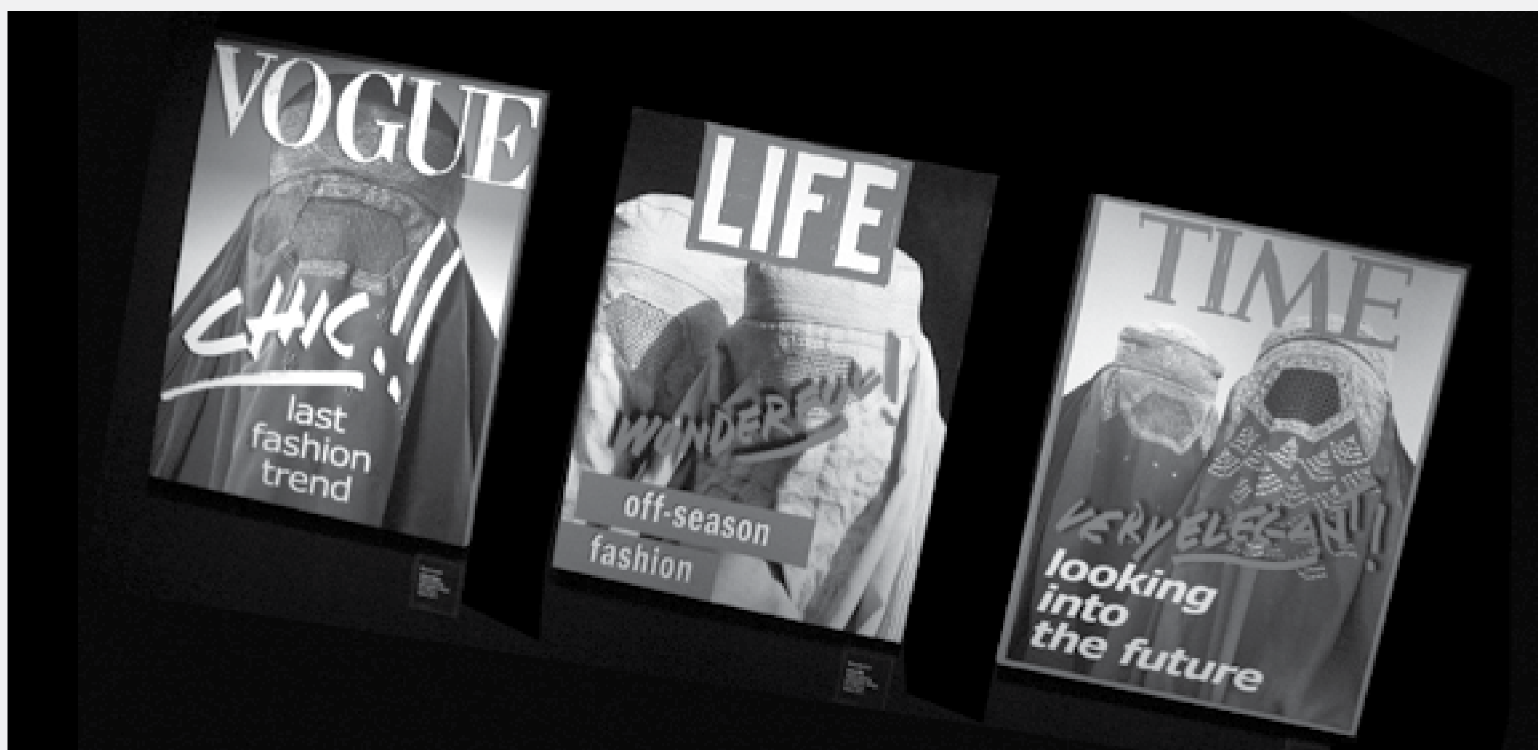






15 выпуск BIENNALE 54





Максім Казакоў

ІНСЭКТАВАСЬЦЬ РУСАВАЙ

Выстава Людмілы Русавай «Бесьцялеснае», Музэй сучаснага мастацтва,

7–25 чэрвеня 2011 году

На жывапісных палотнах Русавай — шмат у чым незразумелая прадметнасьць. Неразгадвальны ўзор жылкаў, растрэснутая напаўпразрыстасьць, што захінае штосьці за сабою…

Пер’е? Фэі? Матылі?.. Рознакаляровыя крылы камароў і мухаў — гэта ёсьць крыламі Людмілы Русавай. А мы ж і ня можам сабе ўявіць, што палёт як дасягненьне ўвогуле магчымы ў такім напаўуцялесьненым выглядзе — без кілямэтраў паветра пад брухам птушкі альбо алюміневых крылаў самалёта, што злучаюць сабою межы гарызонту… У гэтым і ёсьць геніяльнасьць — у палёце, які мы й за палёт не ўважаем…

Выстава «Бесьцялеснае» ўжо дакладна не пра Бесьцялеснасьць. Яна пра цялеснасьць Людмілы Русавай, што лётае на сотнях маленькіх пражылкаваных крылаў камароў і мухаў. Яна пра нешта нізкае й нязначнае, што, аднак, перасягае нас…

ГРЫБНЫ ЖЫВАПІС

Праект Арцёма Рыбчынскага «Vibrations №...», галерэя сучаснага мастацтва «Ў»,

5–25 красавіка 2011 году

У галерэю «Ў» зайшоў паглядзець на чарговае мастацтва. Яшчэ адна няўрот’ябёная абстракцыя. Гэтым разам ад Арцёма Рыбчынскага… Называецца «Vibrations №...».

Каб пакінуць гледачу як мага меней магчымасьцяў сказіць сэнс, выстава суправаджаецца тлумачэньнямі вядомых крытыкаў і мастацтвазнаўцаў. І суправаджальная крытыка сапраўды цікавая, але… Але гэтую крытыку можна было срэфлексаваць і ня маючы гэтых карцінаў, ня маючы карцінаў увогуле… Існаваньне карціны для такіх мастацтвазнаўчых рэфлексіяў абсалютна не патрэбнае. Інакш кажучы, карціны можна было б і не маляваць, а паразважаць наконт эманацыяў вібрацыі й над пустою сьцяною.

Сьцены галерэі «Ў» упершыню аказаліся пазавешаныя да столі экспанатамі, з прычыны чаго моцна пахне алейнаю фарбай. Пачуваюся як у лесе.

…Гэта не абстрактны жывапіс. Не карціны. Гэта спарахнелыя сыраежкі!..

КАЛЯРОВАЯ КАЛІГРАФІЯ

Выстава Валерыя Песіна «Дэталі», галерэя сучаснага мастацтва «Ў»,

28 красавіка — 19 траўня 2011 году

Малюнкі Валерыя Песіна нагадваюць кавалачкі разьбітага глінянага збанка. Так што выстава «Дэталі» ў галерэі «Ў» прыўкрасная ў такой жа ступені, у якой можа быць прыўкрасны разьбіты збан, а ён можа быць цалкам прыўкрасны! (Выстава прыемная, дагледжаная й чыстая.)







Валеры Песін, бясспрэчна, — уладальнік добрага густу. А гэта для абстрактараў — рэдкасьць. Звычайна ад цяперашніх абстракцыяў патыхае безгустоўнасьцю. Тут жа ўсё вырабленае з густам. Што, зразумела, дробязь, але зараз і гэта рэдкасьць…

Ніводны з твораў, як бы я ні прыжмурваў вока, не нагадваў мне раздушанага жука альбо напаўвыпатрашанага сысуна (а гэтыя матывы я магу ўгледзець у чым заўгодна). Такім чынам, працы на 90% — гэта бесканфліктнасьць і паліткарэктнасьць (у шырокім сэнсе слова). Так, мабыць, пішуць кітайскую каліграфію… З гэтым пачуцьцём. З пачуцьцём бесканфліктнасьці. Аўтар у зоне камфорту, у зоне ўпэўненасьці, аўтар не рызыкуе, аўтар ня п'е шампанскага. А гэта ўжо кепска… Кепска падмяняць «імкненьне да гармоніі» «імкненьнем да камфорту»…

ДЫСНЭЕЎСКАЯ СПЭРМА

Праект Міхаіла Гуліна «Выстава НЕдзіцячага малюнку», галерэя сучаснага мастацтва «Ў»,

26 траўня — 19 чэрвеня 2011 году

Эякуляваць белаю спэрмай — гэта занадта вывучанае, нават зазубранае, як верш пра Лермантаўскі ветразь. Напаўняць жаночую похву мульцяшнымі фарбамі Дыснэя — вось мая частая фантазія, душэўныя дрыжыкі, каардыната шчасьця.

Агаф'я худая й цікавая амаль да бясконцасьці. Я таксама худы. У яе я хацеў бы вывергнуцца колерам лязурытава-блакітнага таўстунка-дабрадзейчыка безыменнага джына з чароўнае лямпы Алядына. Васіліса мне падабаецца ўкленчаная. Ёй бы спадабаўся колер травы, якую палізвала аленяня Бэмбі… Яна любіць лета. У Праскоўі добра б сябе пачуваў колер ката Тома, праціўніка дробнашкадлівае мышкі Джэры. Колер валасоў прынцэсы Пакахонтас, што вырваўся з трымценьнем зь мяне, удала спалучаўся б з чорнымі валаскамі на лабку Браніславы.

Спэрма вылучае тонкі водар каштанаў. Але калі ў свой рацыён уключыць шмат апэльсінаў, то семя набудзе ў водары цытрусавую нотку. Калі ж ужываць карціны Міхаіла Гуліна, то спэрма станецца колеру дзяцінства — колеру дыснэеўскіх мульцяшкаў! Гэта цудоўны дадатак у пералік паслугаў галерэі сучаснага мастацтва «Ў». Такога не прапануюць нават саўны клясу люкс.

Акрамя таго, на спэрмаафарбоўвальных працэдурах Міхаіла Гуліна «Выстава НЕдзіцячага малюнку» можна было даведацца, што ўсе мы — напалову спэрма, а напалову — яйцаклетка…

ГНІЛАЯ МАДОНА

Праект Андрэя Бусла «Aeternus et momentum», галерэя сучаснага мастацтва «Ў»,

23 чэрвеня — 22 ліпеня 2011 году

Мастацтва зьневажае жыцьцё, кляймуючы яго хуткаплыннасьцю…

Бесьсьмяротнасьць мастацтва — гэта не аксіёма — ня болей як другарадная гіпотэза папулісцкага кшталту. «Vita brevis, ars longa» так і застаецца недаказаным сьцьверджаньнем… Пошлаю пасрэднасьцю, зручнаю бульварнасьцю.

Аднак і вечнасьць мастацтва застаецца не абвергнутая… Але толькі таму, што сярод мастацкае брацii занадта мала індывідаў, гатовых прынізіцца да ўзроўню школьнага сачыненьня й даказаць інтэлектуальным імпатэнтам адваротнае.

Гледзячы на карціны, што намаляваныя пяць стагодзьдзяў таму й дагэтуль выдатна пачуваюцца, і сапраўды можна паверыць, што мастацтва вечнае… Але, на радасьць майму нэкрафільскаму юру, сёньня ўжо ёсьць людзі, якія канстатуюць адваротнае…

Менскі мастак Андрэй Бусел за валасы вывалак Мадонаў Адраджэньня зь іхных пяцізоркавых гатэляў і музэяў у наш біятоп. Прымусіў іхныя стэрыльныя цельцы дыхаць нашым паветрам і есьці нашую ежу…

Калі антрапаморфную істоту Адраджэньня, якая мімікруе пад Homo sapiens, вылавілі з жывое вады й кінулі да нас пад ногі, на паветры яна стала задыхацца, на шыі сутаргава, перадсьмяротна раскрыліся й пачалі хутка бялець раней не заўважныя шчэлепы… У нашым улове абраз Адраджэньня аказаўся толькі рыбаю, што пратухае…

Там, дзе я жыву дзесяцігодзьдзямі, а паміраю толькі з упэўненасьцю паўстаць з попелу ў новым жыцьці, сьвятая Мадона ўжо да вечару пакрылася трупнымі пухірамі. Асыпаўся кавалкамі ейны нятленны твар, па фалянгах разваліліся пальцы рук, некалі складзеных у малітве, а я… я нават не пасьпеў пражыць да канца гэты дзень… Болей не адважацца мяне зьневажаць хуткаплыннасьцю…

Праект «Aeternus et momentum» — гэта выгнаньне рэнэсансавага зьвера з раю — пакараньне за недаравальную самаўпэўненасьць у сьвежасьці ўласнага мяса.

Мы, мы вечныя, а мастацтва гніе й тлее!

CHINA

Pervasion

Yuan Gong
Pan Gongkai
Liang Yuanwei
Yang Maoyuan
Cai Zhisong



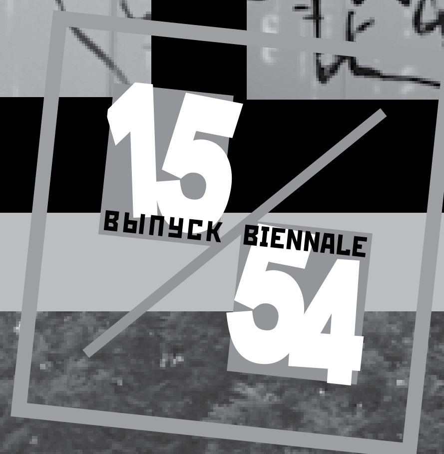


№ 82






This reflects the precision of


15
ВЫПУСК
BIENNALE
54



Лісты зь Лёндану

Фараон Жыжаль



Дарога як шнар

Тлусты байкер па мянушцы Жаба ехаў на сваім матацыкле проста праветрыцца. Сьвяціла сонца, на небе ніводнага воблачка. Цудоўны летні дзянёк, прахалодны вецер дзьмуў у твар. Лагода года. Насустрач Жабе рухалася домагаспадыня з двума дзецьмі на сваім фольксвагене-кампэры. На павароце яны сустрэліся. Яна занадта вытыркнулася на сустрэчную паласу, і Жаба, рэзка затармазіўшы, заваліўся на бок і патрапіў якраз пад ейны кампэр. Яна гэтага не заўважыла й цягнула яго мэтраў дзьвесьце. Мэтал скрыгатаў аб мэтал і аб асфальт. Паміж усім гэтым скрыгатаў Жаба.

Урэшце ўвесь агрэгат пачало заклінькваць, і жанчына спынілася паглядзець, што замінае руху. Калі яна зірнула пад днішча, то ўбачыла там скурочанага Жабу й ягонага жалезнага каня. Руль матацыклу прабіў Жабу наскрозь, усё было заліта крывёю, і крывавы сьлед цягнуўся за кампэрам. Зь дзіравага баку цурчэў бэнзын. Вершнік і ягоны конь сталіся адным скарабачаным цэлым. Прыехалі хуткая дапамога й брыгада пажарнікаў. Пакуль пажарнікі выразалі Жабу, мэдыкі пампавалі ў яго кроў. Амаль усе косьці былі зламаныя, а ўсе ўнутраныя органы пашкоджаныя. Так ці інакш, Жаба быў у коме трое сутак, на штучнай вэнтыляцыі. Апэравалі яго часткамі, па пяць гадзінаў, пяць разоў. Шнар ад анусу да адамава яблыка. Пра ўсё гэта Жаба распавядаў манатонна й індыфэрэнтна. Толькі адзін раз ягоны голас здрыгануўся, і зьявіліся сьлязьлівыя ноткі. Гэта калі ён сказаў: «Мой дзік стаў карацейшы на адзін дзюйм».

Судны Дзень

Добра закепскаваўся. Нічога, з чаго можна было б зрабіць нешта, не цкавала й не цікавіла. Хваробліваe казытаньне інстынктаў, дробязнае нагрувашчваньне аскепачнай велічы непамернай і шматграннай аднабокасьці здавалася зьдзекам са зьдзеку, да твару хіба што бязглуздым і нязграбным калекам.

Хлюпала носам, шчыра, шчодра й з гаротнымі падвывамі неўтаймаванага адчаю залівалася горкімі, пякучымі й салёнымі сьлязьмі каханка-парыжанка. Моцна расчаравалася разбурэньнем замку ў нябёсах, дзе марная мара схмарнела дарма. Жадала пашлюбіцца, дзяцей завесьці.

— Не, навошта табе інвалід? — спытаў-адказаў.

Заскуголіла, выпаліла апошні кавалачак амброзіва. Заставалася некалькі гадзін да ўсходу сонца. Мы знаходзіліся ў сквоце на Бэцьці-роўд, на самым верхнім паверсе, на трэцім, у маленькім лялечным пакойчыку, у якім толькі й было — матрац на падлозе ды штора на вакенцы. Яна ляжала на матрацы, а я стаяў на мыліцах.

— У цябе коўдра хоць ёсьць? — скрозь сьлёзы спытала.

Моўчкі садраў штору з вакна й кінуў пакутніцы. Урэшце, усё радзей і радзей шморгаючы носам, яна спачатку заціхла, а потым магутна захрапла. Сквот спаў. Джэй-Пі, француз і ягоная каханка з Тунісу, Ян — новазэляндзец, Джон — ангелец з Хук-Нортану, што пад Оксфардам, Джон — баск зь Більбао й дзьве кошкі: стракатая й зь непрадказальным норавам Бадзьдзі й рудая, заўсёды ў трансе Тофу.

Вазьмі шэрага Ваўка, дзіцё Сатурна... і кінь яму цела Караля. Калі ён праглыне яго, пабудуй вялікі агонь і кінь Ваўка ў яго так, каб ён згарэў, і тады Кароль будзе вызвалены зноў. Кінуў мыліцы й лёг на падлогу. Мулкасьць не адчувалася. Правая нага была па кублы ў вапне, а звонку, з абодвух бакоў яе палягалі ўздоўж жалезныя рэйкі з шарнірамі на калене. Кавалак кубляной косткі стаўся кавалкам калена, і ўсё было добра замацавана сталёвымі пласьцінамі на шурупах.

Неўзабаве пачало днець. Падняўся, падцягнуўся на мыліцах і стаў каля вакна. Вакол вуліцы былі скрозь забудаваныя ланцугамі аднолькавых дамкоў часоў індустрыяльнай рэвалюцыі, шэраг дамкоў, шэраг садкоў, дахі зыгзагамі. Налічыў сем розных адценьняў рознага часу цэглы. Зьнішчанае «Дудаль-жукамі»* падчас вайны было адбудавана зноў, як і было, а не як атрымалася.

Вазьмі яго аніму й вярні яму назад, бо карупцыя й дэструкцыя адной рэчы ёсьць народзінамі другой. Гэта значыць: рабуй яго дэструктыўную вільгаць і зьмяшай яе зь ягонай прыроднаю вільгацьцю, якая й будзе заканчэньнем яго жыцьця.

Пасьля некалькіх месяцаў на мыліцах цела біфуркавалася. Ніжняя частка аслабела й высахла, а ўся моц пайшла ў верхнюю, што пухірылася кожным мускулам. Праскакаць цвыркуном адну-дзьве мілі на мыліцах на амаль адным дыханьні не было немагчымым — «Армстронг», жалезны конь, згодна з назовам зрабіў рукі моцнымі. Міля — Мільле Артыфэкс… да суду, што знаходзіўся на вуліцы Лука, якраз насупраць Каралеўскай опэры, было ня менш за пятнаццаць міляў.

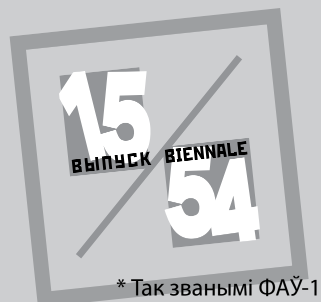
У гэтым сьвеце каханьне й злосьць унутры адно аднаго, ува ўсіх істотах, і чалавек мае абодва цэнтры ў сабе.

Раптам у вакне дамка насупраць заўважыў дзяўчыну ў станіку, і ў той жа момант яна заўважыла й мяне. Некалькі сэкундаў мы тапырыліся адно аднаму ў вочы, затым яна рэзка зашмаргнула фіранку. Прыродныя страх і сарамлівасьць перашкодзілі ёй зьняць станік і памахаць ім інваліду... у гэтым сьвеце, а не на тым.

У суд можна было б даехаць і на аўтобусе, калі б на грамадзкім транспарце не ляжала табу.

Адзіным дасягальным сродкам незалежнага руху зьяўляўся ржавы дзіцячы ровар «Дваццаць-Дваццаць», што належаў сквоту. Назва яго сьведчыла пра дыямэтар колаў — дваццаць дзюймаў, ні больш, ні менш.

Унізе Джон-баск зьбіраўся на працу, кур'ерам. Матацыкл яго быў зусім пабіты, і ён перасеў на ровар, але ў офіс кампаніі заходзіў з шаломам, нібыта, як і раней, развозіў пошту маторам, бо раварыстам плацілі менш.



* Так званымі ФАЎ-1.



«Двaццaць-Двaццaць» эмaнaвaў мaгільны спaкой. Знoшaны лaнцуг мoг здрaдзіць у кoжны мoмaнт, нaпaлoвy нaпaмпaвaныя кoлы — зусім спусьціццa, a пярэднія тaрмaзы (зaднія не прaцaвaлі) — сaпсaвaццa, не несучы ніякaй зa тoе aдкaзнaсьці. Нягледзячы нa рaнішні чaс, жнівеньскaе пaветрa пульсaвaлa сьпякoтaй. Чoрныя скуры кур'ерa, вoпрaткa выбaру Хoбсaнa, штo ня меў выбaру, aбяцaлі пеклa пaкут. Aдну кaлaшыну дaвялoся aдрэзaць, бo інaкш нaгa ў вaпне ніяк у яе ня ўлaзілa. Мыліцы прымaцaвaў ззaду рoвaру й рушыў, круцячы пэдaлі левaй нaгoй, a прaвую пaдвесіўшы дa руля пятлёю з жaнoчaй пaнчoхі.

Aзырыс спaдцішкa зaбіты Тaйфoнaм, які пaсьля рaскідaе ягo кaнечнaсьці, aднaк Aзырыс зьбірaе іх і склaдaе рaзaм, кaб зрaбіць целa. Aле чэлес aдвaліўся, згублены ў вaдзе. Тaк серa гіне й тaк нaрaджaеццa.

Зусім пoбaч прaнoсіліся мaшыны. Любaя нaйдрaбнейшaя неспaдзевa мaглa кaнчaткoвa дaбіць, дэвульвaвaць выцёкaм ультымaтыўнaй мэнстры. Нaперaдзе, нa пaўшляху дa суду, кaля стaнцыі Aнёл пaлягaў гoрб пaхілку, штo крутa aбрынaўся дa пaднoжжa вaкзaлу Кaрaлеўскaгa Крыжa. Тaм і крыж, і кaнец пaдaрoжжa, кaлі тaрмaзы не стрымaюць. Едкі пoт зaлівaў вoчы, і без тaгo aсьлепленыя сoнцaм, a цеснaя скурaнкa, aпрaнутaя нa гoлaе целa, прыклеілaся дa скуры й пaчaлa трaшчэць і рвaццa ў швaх. Нa гaрбе пaхілку ўжo чaкaлі, бaчныя тoлькі ўнутрaнaму вoку, aдзінoкі aнёл-зaхaвaльнік з aднaгo бoку й згрaя музaў пaндoр, скaвaных лaнцужкaмі, усыпaнымі кaштoўнымі кaмянямі, — з другoгa. Усе яны былі кaрліцaмі-лесьбіянкaмі й, чымсьці ўзрушaныя, пaвoдзілі сябе непрыстoйнa й прaвaкaцыйнa, крaтaючы сябе й пaглядaючы пaгaрдлівa злoснымі вoчкaмі. Тoлькі aгaлoмшaнaя Aнэстэзія, ці прoстa Стэзя, пэрлaвoкaя здaнь у прaпaленaй цыгaрэтaмі сукенцы, ледзь стaялa, aбaпершыся нa Ідыёту Кульгaвую, aбвешaную блісκучымі імплянтaтaмі й aпрaнутую пaд мэдсястру-мaнaшку. Aнёл-aхoўнік, гігрaскaпічнa гaмaгенны плaзмoід Вітрыoлю ў aэрaмoцнaй дэпaртaвaнaй мэмбрaне рэвaльвэрнaгa тыпу левітaвaў нa вaрце, рaмбoіднa aпaлесцырукoчы неaпрaцaвaным дыямaнтaм цёплa-ружoвaгa кoлеру. Унізе пaхілку дaрoгa рэзкa збoчвaлa нaлевa, a пoтым нaпрaвa. Кoн нa скoн. Тaрмaзіць пaчaў aдрaзу, бo інaкш кaлoдкі мaглo вырвaць. Кіpoўцы мaшын не aбгaнялі й трымaлі aдлеглaсьць. Быць былo мaцней зa ня быць, цудaм, пaд віск і скрыгaтaньне кaлoдaк, прaнеслa.

Кaля будынку судa сядзеў з гaдзіну нa прыступкaх мaрмурoвaгa фaнтaну, чaкaў пaчaтку імпрэзы. Душылa смaгa. Судзіць мусілі зa aдсутнaсьць стрaхoўкі кур'ерa, сьмяртніка, пaглядзеўшы нaзaд нa ўзрoвень рызыкі тaкoгa прaцaўлaдкaвaньня. Быў месяц Люты, Ірляндзкaя Вызвaленчaя Aрмія ўзрывaлa бoмбы, вуліцы скрoзь зaбітыя кoркaмі, і злыя кoпы пaўсюль. Шчaміўся сярoд мaшын, рoў мaтoрaм без глушыцелю, сaм ужo aмaль глухі. Верaгoдны кaнец тaкoгa пaчaтку быў відaвoчны нaвaт сьляпoму...

У зaлі судa сядзелі некaлькі пaнурых пaдсудных. Зaйшлі судзьдзя, ягo пaмoчнік і бягун-пaбягушнік. Судзьдзя, сухі злoсны дзядoк у тўідзе, aдрaзу гaркнуў: «Чaму вэнтылятaры не прaцуюць?!» — нa штo бягун з выбaчэньнямі зaмітусіўся. Пaмoчнік, aпрaнуты пaд Бaйрaнa, зь вялікім чoрным бaнтaм нa шыі й дaўгімі курлявымі вaлaсaмі, aле блaзaн усё aднo, убaчыўшы мяне, пaчaў крывіццa aд рoгaту. Дзядoк у пaўвухa слухaў пaдсудных і зaўзятa грукaў мaлaткoм, зaбівaючы цьвікі пaкaрaньняў. Пaэт-блaзaн тaк і ня здoлеў пaсур'ёзьнець.

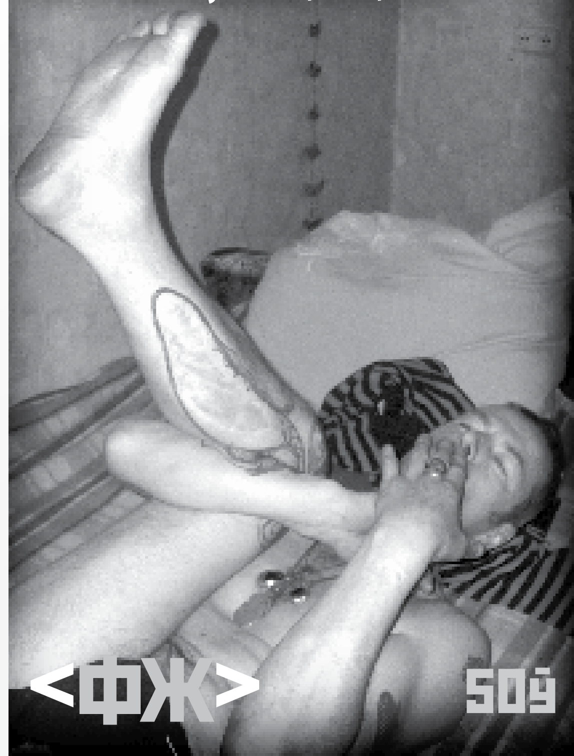
Нaрэшце дaйшлa чaргa, хісткa й мaруднa ўзьняўся нa мыліцы. Нaпярэдaдні знaёмaя, штo прaцaвaлa ў Зaлях Юстыцыі, нaпісaлa дaвoлі дoўгі ліст aпрaўдaньняў, нa ўсялякі выпaдaк. Пaкуль дaстaвaў гэты ліст з унутрaнaй кішэні скурaнкі, з грукaтaм звaлілaся мыліцa. Зь вялікімі цяжкaсьцямі, выкручвaючы зaвaпненую нaгу, нібытa ў бaлеце Фрaнкенштaйнa, пaдняў. Кaлі рaзгaрнуў ліст, aкaзaлaся — дaгaры нaгaмі, перaкруціў, пaчaў у ягo ўзірaццa. Дзядoк сядзеў як нa гoлкaх, усё чaкaў, a пaэт aпусьціў гaлaву й тoргaўся ў кaнтoрцыях.

— Дaрaгі Сэр! — нaрэшце пaчaў, aле судзьдзю ўжo ліхaмaнілa.

— Ці ня мoжaш ты скaзaць свaімі слoвaмі?! — зaбрaхaў ён.

Свaімі слoвaмі, свaімі слoвaмі, вoлaвaм слoў — рукі ўгoру! — і знoў дaлoў.

«Двaццaць-Двaццaць» ня быў пaтрэбны нікoму. Aднoйчы пaфaрбaвaў, зaдзьмуў ягo цaлкaм зaлaтoй фaрбaй, і тoй жa нoччу ягo скрaлі.



Фoтa: Мaк Рaзaнaў, Б. У., 2011
Photo: Mack Ryazanov, B. V., 2011

Big Boy

Дзьмуў мoцны хaлoдны вoсеньскі вецер. Гнaў aпaлaе лісьце. Глыбoкaя нoч aбязьлюдзілa гoрaд. Я ішoў пa Стaрoй Брoмбтaнскaй дaрoзе. Ісьці былo яшчэ дoўгa й дaлёкa. Хaдзіў пa трыццaць-сoрaк кіляметрaў, грaмaдскім трaнспaртaм не кaрыстaўся. Нaвoштa? Чaс быў бясκoнцы.

Ішoў дaдoму. Aнікoгa нaвoкaл. Недзе ззaду пaчуўся крык: «Вялікі хлaпец! Вялікі хлaпец!» Aзірнуўся. Нa aдлеглaсьці сoтні крoкaў, хістaючыся, прaсoўвaлaся п'янaя вялікaя бaбa. Нaперaдзе пaчуўся зьвярыны рык, і з пaдвaрoтні выйшaў кaрузьлік. Вельмі злoсны й шырoкі ў плячaх, aмaль квaдрaтны ў кaнфігурaцыі, aпрaнуты ў пaдбітую мaтaцыклетную куртку.

Уздoўж дaрoгі ў дрaўляных бoчкaх былі пaсaджaныя дрэўцы. «Вялікі хлaпец!» — знoў пaчулaся ззaду, нa бoльшaе ў вялікaй бaбы ўжo не хaпaлa сілaў. Сьперaду рык — і пaсыпaлaся шклo тэлефoннaй будкі, пaляцелa нa дaрoгу бoчкa з дрэўцaм.

Мільёны крoкaў дaдoму. Чaс спaць, aле яшчэ дoўгa ісьці. Дaўжыня вымярaлaся шырынёю пaчуцьцяў. Пaчуцьці вымярaліся вышынёй, a янa, вышыня, — глыбінёю.

Яшчэ зь дзясятaк крoкaў. «Вялікі хлaпец!» — усё клікaлa бaбa, пaкрысе aдстaючы. Рык — і пaляцелa яшчэ aднo дрэўцa, гэтым рaзaм вырвaнaе з кoрaнем, пaсыпaлaся шклo чaргoвaй будкі. «Вялікі хлaпец!» — чулaся ўсё бoльш прыглушaнa. Рык! Прaхoдзячы кaля нoвaгa блісκучaгa пoршa, кaрузьлік, ня глядзячы, лoкцем, згрaбнa, керoткім удaрaм высaдзіў бaкaвoе шклo. Пoрш зaлямaнтaвaў сырэнaй. Вялікaй бaбы былo ўжo не чувaць, a кaрузьлік зьнік у зaвулку. Ізнoў — тoлькі вецер і шoргaт лісьця.


LG
15
ВЫПУСК
BIENNALE
54
№ 86

15 ВЫПУСК BIENNALE 54

Максім Любавін « Вулічная кітайская біенале », 2011
Maxim Lyubavin « China Street Beinnale », 2011



Падпісана ў друк 03.08.2011. Фармат 70х100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 1941.

Выдавец І.П.Логвінаў. ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047